EL CUBISMO EN POESÍA: PIERRE REVERDY Y VICENTE HUIDOBRO. UN ENFOQUE COMPARATISTA

Le cubisme en poésie: Pierre Reverdy et Vicente Huidobro. Une approche comparative

Cubism in poetry: Pierre Reverdy and Vicente Huidobro. A comparative approach

Rafael Antúnez Arce

Programa de doctorado en Lenguas y Culturas

DIRECTORAS: Mª Ángeles Hermosilla Álvarez y Nadia Mékouar-Hertzberg

PRÉSIDENT DU JURY: Enrique Baena Peña

Universidad de Córdoba y Universidad de Pau y de los países del Adour

Depósito en Idep: noviembre de 2022



TÍTULO DE LA TESIS: EL CUBISMO EN POESÍA: PIERRE REVERDY Y VICENTE HUIDOBRO. UN ENFOQUE COMPARATISTA

DOCTORANDO/A: RAFAEL ANTÚNEZ ARCE

INFORME RAZONADO DEL/DE LOS DIRECTOR/ES DE LA TESIS

(se hará mención a la evolución y desarrollo de la tesis, así como a trabajos y publicaciones derivados de la misma).

Esta tesis se enmarca dentro de una de las líneas de investigación de nuestro Grupo "Lenguajes" (HUM-224), en la que algunos investigadores hemos trabajado durante los últimos años y que ahora nuestro doctorando ha continuado.
En este sentido, lo primero en lo que se centró Rafael Antúnez fue en el concepto de "transducción", que, tomado del teórico Doležel, él ha ilustrado en el trasvase de la pintura cubista a la poesía de Reverdy y de Huidobro. De ahí la comunicación que, con el título "La poesía cubista: un ejercicio de transducción", presentó en el Congreso Internacional de ASETEL (Asociación Española de Teoría de la Literatura), celebrado en Oviedo del 16 al 18 de 2019, publicada en la revista indexada *Alhucema* (nº 40, 2020, pp. 84-88), el artículo "La transducción interartística: el caso particular del cubismo poético", en la revista argentina *El hilo de la fábula,* nº 21 (19), 2021, indexada en Latindex (MIAR: 7,8), así como la intervención en el IX Congreso científico de investigadores en formación de la UCO (mayo de 2021): "La transducción aplicada al cubismo de Pierre Reverdy", en la que, dando un paso más, mostró cómo se plasmaba el concepto en algunos textos del poeta francés.
Además, para sustentar teóricamente esa interacción de los códigos pictórico y literario, exploró los principios de la Fenomenología husserliana, que están presentes en la Estilística española y en la Estética de la recepción alemana, especialmente en Wolfgang Iser, influido también por la Gestalt, de modo que se pusiera de manifiesto cómo una técnica que usaba procedimientos como la yuxtaposición de planos o la transparencia de los mismos aparecía tanto en la obra de pintores como en la de poetas.
Nos referimos al cubismo sintético y a la poesía de Reverdy y de Huidobro, quienes, en el París de principios del siglo XX, colaboraron estrechamente bajo el influjo de artistas como Juan Gris. No obstante, a pesar de los rasgos comunes cubistas que compartían el francés y el chileno, y que ha sabido mostrar claramente nuestro doctorando, cada uno poseía también unas características propias que, después de un exhaustivo análisis de sus poemas más representativos, se han puesto de manifiesto en el capítulo sexto y en las conclusiones de este trabajo.

Por todo ello, se autoriza la presentación de la tesis doctoral.

Córdoba, 18 de Noviembre de 2022

Firma del/de los director/es

Fdo.: Mª Ángeles Hermosilla Álvarez

Fdo.: Nadia Mékouar-Hertzberg

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, debo dar las gracias con particular énfasis a mis directoras de tesis, Mª Ángeles Hermosilla Álvarez y Nadia Mékouar-Hertzberg por sus consejos a lo largo de estos años de estudio y, especialmente, por su ánimo y apoyo, sin los cuales esta tesis nunca se hubiera realizado.

Asimismo, es inexcusable no nombrar la deuda contraída con mis amigos más cercanos, sin cuyo aliento continuo y fe en mi trabajo posiblemente las fuerzas no me hubieran dado para llegar hasta el final del camino. Mi agradecimiento, pues, a Juan Antonio Bernier, Raúl Alonso, Juan Carlos Reche, Eduardo Chivite y Alberto Guerrero.

Para finalizar, no ha sido menos importante el afecto de mi familia, en concreto el de mi madre y mis hermanos, sin los cuales –lo repito de nuevo–, este trabajo se hubiera perdido en el limbo de aquellas potencialidades que nunca llegan a ponerse en práctica.

Mi más sincero cariño y reconocimiento para todos vosotros.

RESUMEN

A principios del siglo XX la concepción del arte cambia. Las vanguardias van a apartarse de la imitación de la naturaleza para, influidas por la Fenomenología de Husserl, aspirar a una creación esencialista y objetivadora que parte de la consideración subjetiva del mundo. En el caso concreto del cubismo ocurre algo similar y se añaden características como la perspectiva múltiple y la simultaneidad en la captación de los objetos. A partir de 1915, Juan Gris establece su propio cubismo sintético que considerará, además, dos rasgos fundamentales como la yuxtaposición de planos (sus conocidas "rimas") o la transparencia de los mismos, lo que genera interpretaciones variadas. En poesía, Pierre Reverdy y Vicente Huidobro llevan a cabo un traslado de esas técnicas griseanas a su obra para producir efectos similares, mediante una "transducción", concepto que hemos tomado de Doležel. Al tratarse de creaciones donde el receptor es primordial, hemos partido de los principios de la estilística española, complementada por la estética de la recepción y la *Gestalt*, para efectuar los análisis de los textos. La comparación de estos muestra la filiación cubista de Reverdy en algunos libros de *Plupart du temps* y la clara proximidad de Huidobro al cubofuturismo.

RÉSUMÉ

Au début du XXe siècle, la conception de l'art change. Les avant-gardes s'éloignent de l'imitation de la nature : influencées par la Phénoménologie de Husserl, elles aspirent à une création essentialiste et objetivante fondée sur une vision subjective du monde. Une évolution similaire se produit avec le cubisme et vont s'y ajouter des caractéristiques telles que la perspective multiple et la simultanéité dans la captation des objets. À partir de 1915, Juan Gris pose les principes de son propre « cubisme synthétique » qui prendra également en compte des caractéristiques fondamentales telles que la juxtaposition des plans (ses célèbres « rimes ») ou leur transparence, ce qui génère des interprétations variées. En poésie, Pierre Reverdy et Vicente Huidobro procèdent au transfert des techniques de Gris dans leurs œuvres pour produire des effets similaires, au travers d'une « transduction », concept que nous empruntons à Doležel. Comme il s'agit de créations où le destinataire est primordial, nous avons repris les principes de la stylistique espagnole, complétés par l'esthétique de la réception et par la *Gestalt*, pour mener à bien l'analyse des textes. Cette analyse montre l'affiliation au cubisme de Reverdy dans certains livres de *Plupart du temps* et la proximité de Huidobro au cubo-futurisme.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

Si en el siglo XVIII, con Lessing (*Laocoonte*), se separan las disciplinas del tiempo (literatura) y del espacio (las plásticas: en nuestro caso, la pintura), las vanguardias del siglo XX vuelven al principio horaciano "*ut pictura poesis*" y se produce la comunicación entre las artes, de modo que el análisis del texto literario en muchos casos no puede prescindir del código pictórico. De ahí que la Literatura Comparada no solo se centraría en la comparación entre distintas series literarias, sino que, para dar cuenta de la complejidad del texto poético, abordaría también otros campos de la expresión artística: la música, el cine o la pintura, en este trabajo. Así se propuso en el congreso de la Asociación Internacional de Literatura Comparada que tuvo lugar en 1979.

Es bien sabido que la Literatura Compara desde principios de los años cuarenta del siglo XX –a través de la figura de René Wellek (1941)– se abre definitivamente al estudio de las relaciones entre las distintas artes, por lo que esta disciplina amplía su ámbito de estudio. Esto nos permite la aplicación de la metodología de las corrientes que integran la Teoría de la Literatura a la comparación interartística y, lo que va a tener más valor para nosotros, al cotejo entre las distintas tendencias literarias y su correspondiente manifestación en otras artes.

Esto es fundamental para el trabajo que vamos a afrontar en las páginas que siguen, porque en ellas trataremos de demostrar mediante el análisis minucioso de los textos que el cubismo pictórico –y más en particular el cubismo sintético de Juan Gris– posee su correlato en parte de la obra de algunos poetas de su tiempo, entre los que se cuentan Pierre Reverdy y Vicente Huidobro, objeto de nuestra investigación. Y resulta más importante aún, si tenemos en cuenta que, a pesar de que el tema de la relación entre el cubismo pictórico y el poético ha sido ampliamente tratado, esta tarea no ha sido abordada desde el análisis de los discursos poéticos y de la comparación entre las técnicas utilizadas, salvo en contados casos, como el de Paul Hadermann, Susana Benko o Mª Ángeles Hermosilla, directora de esta tesis.

Así, era imperioso profundizar en la comparación textual, pero para ello era imprescindible establecer previamente un paralelismo entre las técnicas empleadas por el cubismo sintético griseano y las usadas por Reverdy y Huidobro para producir en el receptor o lector de la obra el mismo efecto. Para tal fin, hemos acudido al término "transducción" acuñado por Doležel, y que en un principio se refería a la transmisión de

un mensaje escrito a otro género literario mediante la transformación de ciertas categorías de contenido. Pero el mismo Doležel extendió este concepto a las transformaciones en las relaciones interartísticas, sin que para ello tuviera que tratarse de un trasvase de la literatura a otra arte, pues se admitía el procedimiento contrario.

Por consiguiente, al amparo de este concepto hemos establecido una relación entre las técnicas aplicadas por Juan Gris a su arte y las utilizadas por Huidobro y Reverdy a los poemas que constituyen el suyo. Esto implicaba el establecimiento de las características del cubismo sintético de Gris, previo estudio de la evolución del cubismo desde sus pioneros –Pablo Picasso y Georges Braque–, para lo cual era necesario familiarizarse con términos como multiperspectivismo, simultaneidad, estatismo, superficie plana, yuxtaposición de planos, transparencia de planos, etc., que explicaremos con detalle en el transcurso de este estudio. Por otra parte, una vez cumplida esta tarea, había que precisar cuáles eran los procedimientos usados por Reverdy y Huidobro para llegar a efectos similares a los logrados por Gris. También a su debido tiempo nos centraremos en ellos y hablaremos de rimas discontinuas, de la disposición tipográfica de las composiciones, de paronomasia, de dilogías o de la metáfora inusitada, primordial en la poesía cubista y en las vanguardias de manera más general.

Ya hemos ponderado en las líneas precedentes la necesidad de recurrir a una metodología de análisis proporcionada por la Teoría de la Literatura para alcanzar resultados exhaustivos y fiables. Dado que el arte de vanguardia y el cubismo se hallan muy influidos por la Fenomenología, pues los creadores de este tiempo aspiraban a la objetivación de su propia subjetividad y perseguían establecer unas normas de producción artística tomando como partida las visiones de su propio mundo interior, hemos estimado que las teorías idóneas para el análisis de los textos eran aquellas que tenían un origen fenomenológico. De ahí que consideremos la estilística española, representada por Amado Alonso ("El concepto lingüístico de impresionismo", 1936) y Dámaso Alonso (Vilariño Picos, 2001), la primera teoría a la que deberíamos prestar atención, desde el momento que otorga al lector el primer conocimiento poético (Dámaso Alonso, 1950), para el examen de las composiciones de nuestros autores. Esta ha sido complementada con la estética de la recepción de W. Iser, a la que se une la *Gestalt*, planteamientos ambos que proceden de la Fenomenología y donde el receptor posee un papel activo primordial (Hermosilla, 2011), algo acorde con el objeto de

nuestro trabajo, ya que el cubismo sintético hace especial hincapié en la ambigüedad y en la multiplicidad interpretativa, según veremos.

Otro aspecto importante era el de determinar si había realmente unos rasgos comunes cubistas en dos poetas –Huidobro y Reverdy–, que fueron en su tiempo el centro de una polémica en torno a la precedencia en el uso de ciertas técnicas o de cierta concepción de la creación poética, aunque ellos mismos rechazasen las etiquetas teóricas –sobre todo Reverdy, pues Huidobro se acogía a la denominación muy poco precisa de creacionismo–. Esta polémica se entremezcla con otra, no menos comentada en aquella época y generada principalmente por Guillermo de Torre, que hace referencia a la posible antedatación del libro de Huidobro *El espejo de agua*. Esta obra, según Huidobro, habría visto la luz por primera vez en Buenos Aires en 1916, antes de su viaje a Europa, pero unas cartas de 1917 de Huidobro a su madre, en las que se incluyen versiones no finalizadas de poemas incluidos en este poemario, hacen dudar de la veracidad de las declaraciones del autor. Esto se tratará también por extenso en nuestro trabajo.

Para establecer las similitudes cubistas entre ambos poetas, así como las diferencias en su particular plasmación del cubismo sintético griseano, será necesario establecer un marco temporal de estudio. Este nos viene dado por las fechas de gestación del cubismo de Gris, que en 1915-1916 entra en su fase sintética, aunque después va paulatinamente perfeccionando su técnica. Por ello, hemos centrado nuestro estudio en los poemarios que en ambos poetas son susceptibles de ser considerados afines al cubismo sintético, lo que en Reverdy significa el análisis de los libros que componen *Plupart du temps (1915-1922*) y en Huidobro el de todos aquellos publicados entre 1916-1917 y 1925.

Una vez dicho esto, esperamos que nuestro trabajo pueda servir para aportar algo de luz a la interacción de las artes, que, en este trabajo, se concreta en el cubismo sintético subyacente en la poesía de Huidobro y Reverdy, dos voces que figuran por mérito propio en la historia de la literatura del siglo XX.

CAPÍTULO 1. FUNDAMENTOS TEÓRICOS

Al tratar nuestro trabajo del análisis de los textos de dos autores, Huidobro y Reverdy, para determinar su adscripción al cubismo sintético de Juan Gris, debemos primero establecer un marco teórico que justifique el procedimiento de análisis. En nuestro caso, acudiremos primordialmente a la estilística española, de Amado Alonso y Dámaso Alonso, pero también a la teoría de la recepción de Wolfgang Iser, pues nos permitirán desglosar los poemas en sus elementos y, al mismo tiempo, darán cabida a nuestra interpretación subjetiva –siempre dentro de unos márgenes marcados por el texto, tal y como advertiremos–. Además, nuestra investigación entra dentro del terreno del comparatismo entre códigos artísticos diferentes, por lo que el concepto de "transducción" establecido por Doležel va a resultar esencial. Comenzaremos con un recorrido a través de la relaciones entre pintura y poesía a lo largo de la historia, desde el antiguo motivo *ut pictura poesis*, pasando por la separación de ambas artes efectuada por Lessing, para llegar a la nueva relación que traban al amparo de las revolucionarias ideas de las vanguardias artísticas del siglo XX, marco en el que se sitúan los autores que vamos a estudiar.

1.1. Las relaciones entre pintura y poesía. La transducción de técnicas artísticas.

Las relaciones entre las distintas artes es un fenómeno que se viene señalando y estudiando desde la antigüedad clásica. En el caso de la pintura y la literatura esta relación se remonta a la poética de Aristóteles y, sobre todo, al *Ars poetica* de Horacio, a su conocida máxima *ut pictura poesis*. Pero hay que tener en cuenta que Horacio en su *Epístola a los Pisones* defiende que tanto poesía como literatura deben ser vehículos de representación de la realidad, sin incurrir en deformaciones ni en construcciones fantásticas de la misma. Así pues, no se habla de una similitud de procedimientos constructivos, sino que se alude a la manera de representar la realidad; en una palabra, del concepto clásico de mímesis.[1]

Sin embargo, en el siglo XVIII, Lessing en su *Laocoonte* establece que lo realmente crucial no son los objetos y la forma de representarlos, sino los medios empleados por cada arte para llevar a buen fin dicha tarea. Y aquí se producirá un desplazamiento de las analogías entre pintura y poesía, ya que la primera será designada

[1] Steiner, Wendy. "La analogía entre la pintura y la literatura" en Antonio Monegal (comp.), *Literatura y pintura*, Madrid, Arco/Libros, 2000, p. 35

como un arte espacial y la segunda como un arte temporal. Por tanto, para Lessing, “aunque las artes son similares en que son imitaciones, no imitan las mismas cosas.”[2]

Pero muy pronto, con la llegada del Romanticismo, se acabará con la noción de imitación. Y, aunque la “transferencia de técnicas” ya nombrada viene practicándose de manera más o menos explícita a lo largo de la historia del arte, es a principios del siglo XX, con el arte de las vanguardias, cuando la concepción del arte va a hacer aún más evidente esta transposición de procedimientos. Así, la obra abandona definitivamente la imitación y alcanza una autonomía de realidad creada.[3] No obstante, ello no quiere decir que la obra no tenga relación con la realidad, sino que, al relacionarse con esta, reelabora sus elementos y establece relaciones inusitadas entre ellos. Así pues, como indica Antonio Monegal:

> La obra no sería, por lo tanto, autónoma porque nazca sin relación con la realidad, sino porque una vez nacida tiene una existencia propia, no subordinada y que no se obliga a remitirnos a un objeto imitado. Desde estos criterios, mediante el añadido del término “poética” a la par con la “realidad”, se empieza a explicar la comparación entre una corriente literaria y otra pictórica.[4]

Todas las artes de la época vanguardista se rigen por este patrón de la no imitación, de la creación autónoma y la formulación de la realidad mediante la enunciación de otra realidad independiente, nacida con la concepción de la obra de arte como objeto.[5] En opinión de Antonio Monegal, “convergen las artes en el principio rector de sus poéticas [...]. Por ello ni siquiera hace falta llevar a cabo la operación [...] de sustituir poesía por pintura, porque en el primer término se pueden encontrar representadas ambas”[6].

A partir de principios del siglo XX, pues, vuelven a estudiarse las relaciones interartísticas –también entre pintura y literatura–, relaciones que con frecuencia se establecen al amparo de la Literatura Comparada. La lista de los autores que han señalado la relación entre las distintas artes, y más concretamente al amparo de la

---

[2] Id. p. 43.
[3] Id. p. 47.
[4] Monegal, Antonio. *En los límites de la diferencia: poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*. Madrid, Editorial Technos, 1998, p. 62.
[5] Steiner, Wendy. “La analogía entre la pintura y la literatura”, *art. cit.*, p. 48.
[6] .Monegal, Antonio. *En los límites de la diferencia: poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*, *op. cit.*, p. 65.

literatura comparada, es larga. Pero fue René Wellek, quien en 1941 abre definitivamente el camino para la inclusión de la comparación entre las artes dentro del ámbito de la literatura comparada con la publicación de su artículo "The Parallelism between Literature and the Arts"[7]. Y siguiendo su estela, continúan esta misma línea los trabajos de Erwin Panofsky (1955), Henry H. H. Remak (1961) o A. Owen Aldridge (1969).

Para nuestro estudio de la poesía de Pierre Reverdy y de Vicente Huidobro y la determinación dentro de ella de los poemas que son afines al cubismo es fundamental justificar la posibilidad de establecer un paralelismo de técnicas que puedan trasvasarse de un arte a otro, de manera que busquen un efecto similar en el receptor, y que permitan el traslado de la denominación de cubismo de la pintura a la poesía y al resto de artes. Con tal fin, partiremos del concepto de "transducción" establecido por Doležel, para establecer un caso particular del mismo, en lo que denominaremos "transducción de técnicas".

El término de "transducción" es heredero de la semiótica de la escuela de Praga, y es formulado por Lubomir Doležel específicamente como "transducción literaria". Y es que aunque la semiótica nació como consideración de los sistemas de signos, de los que la literatura es solo uno más (pese a que posee la particularidad de ser un sistema de modelización secundario, ya que responde a un uso particular del lenguaje), Doležel, como heredero de Mukařovský, se centra en la poética y por tanto en la literatura, de ahí que este concepto parta de la comunicación literaria:

> [...] la comunicación literaria se ha presentado como la producción y transmisión de un "mensaje" (texto literario) del emisor al receptor; [...] Es obvio, sin embargo, que tal "circuito cerrado" no representa adecuadamente el proceso de la comunicación literaria. Los textos literarios "trascienden" de un modo constante los límites de los actos de habla aislados y entran en *cadenas de transmisión* complejas. [...] Para los textos literarios [...] la transmisión continua es una condición necesaria en su preservación.[8]

[7] Wellek, René. "The Parallelism between Literature and the Arts", *English Institute Annual*, 1941, pp. 29-63.
[8] Doležel, Lubomir. "Semiótica de la comunicación literaria" en Jesús G. Maestro (comp.), *Nuevas perspectivas en semiología literaria*, Madrid, Arco/Libros, 2002, p. 199. Artículo aparecido por primera vez en *Strumenti Critici*, 1, 1986, pp. 5-48.

Cuando Doležel habla de cadenas de transmisión complejas, quiere decir que, para la supervivencia del texto literario en el tiempo, es necesario que este sea no solo leído por lectores de distintas épocas, sino también interpretado y transformado su contenido:

> La teoría semiótica se ha desarrollado en paralelo y en competencia con otras teorías que se ocupan de la recepción, de la interpretación y de la transformación de textos literarios. En tanto que no hay todavía término general alguno para estos procesos, propongo usar el término "transducción literaria", que parece expresar el sentido deseado de "transmisión con transformación".[9]

Pero Doležel se ciñe exclusivamente al campo de la literatura y engloba dentro de su definición un amplio repertorio de posibilidades. Sin embargo, también reconoce la relación entre la transducción literaria y la "traducción semiótica", puesto que, si se siguen los textos transformados más allá del ámbito de la literatura, entramos en el terreno de la relaciones intersemióticas y, por tanto, interartísticas.[10] Además, como apunta Darío Villanueva, Doležel reitera esta idea en su *Occidental Poetics. Tradition and Progress*, en referencia a la transducción:

> Como concepto incluiría fenómenos y actividades muy diversas: desde la inserción de un texto en otro texto hasta la transformación del género originario de una obra en otro diferente (la adaptación de una novela en drama, por caso). Pero también la traducción, la paráfrasis crítica y la transducción plástica, musical o fílmica de un hipotexto.[11]

Aquí se introduce el concepto de hipotexto que Gérard Genette emplea en *Palimpsestos*, donde se habla de la relación de hipertextualidad que existe entre un texto B o hipertexto con respecto a otro anterior (texto A), al que se llama hipotexto, del que procede mediante una operación de transformación[12]. Además, esta relación intersemiótica o interartística señalada por Doležel en el sentido de la transformación de una obra literaria en un hipertexto que correspondiese a otro sistema de signos –y, por tanto, a otra arte–, de manera lógica se puede aplicar, asimismo, en sentido contrario; es

---

[9] Id., p. 200.
[10] Id. p. 206.
[11] Domínguez, C; Saussy, H.; Villanueva, D. *Lo que Borges enseñó a Cervantes*. Barcelona, Penguin Random House, 2016, p. 180.
[12] *Ibíd.*

decir, considerando al texto literario como hipertexto de un hipotexto procedente de otro arte.

Pero la idea de esta transducción aplicada a las artes, y en particular a la comparación entre pintura y literatura, fue abordada ya en el estudio que del impresionismo, tanto pictórico como literario, hacen Amado Alonso y Raimundo Lida. En su libro *El impresionismo en el lenguaje,* citan a Brunetière, quien ya en 1879 habló de impresionismo literario:

> Y si ahora nos damos cuenta cabal de estos diversos procedimientos, ya podemos definir el impresionismo literario como una trasposición sistemática de los medios de expresión de un arte, que es el arte de pintar, al dominio de otro arte, que es arte de escribir.[13]

Al hablar de procedimientos, Brunetière se refiere a esta “transducción de técnicas” a la que ya hemos aludido con anterioridad y hablando de la novela de Daudet, *Les rois en exil,* cita el empleo del imperfecto en lugar del pretérito perfecto, la utilización de frases suspendidas, sin verbo, de oraciones yuxtapuestas en las que la conjunción se ha suprimido o el uso reiterado del demostrativo para distinguir el contorno que el pintor quiere resaltar[14]. También Mª Ángeles Hermosilla (1999)[15], al hablar del impresionismo en Azorín, se refiere a la “transducción de técnicas” desde el impresionismo pictórico al literario y expone las técnicas plásticas que utiliza Azorín en sus novelas para reflejar las impresiones de los personajes en función de los cambios de la luz, rasgo fundamental de la corriente impresionista[16].

Con esta nueva realidad que el artista crea y la producción del «objeto artístico» como entidad independiente, aparecen de manera evidente las dimensiones psicológicas

---

[13] Alonso, Amado; Lida, Raimundo [1936]. “El concepto lingüístico de impresionismo” en *El impresionismo en el lenguaje*, 3, Universidad de Buenos Aires, 1976, pp. 123-124.

[14] Id., pp. 120-123.

[15] Hermosilla Álvarez, M. A. “La visión impresionista del paisaje en las primeras novelas de Azorín” en M. A. Hermosilla (ed.), *Visiones del Paisaje: actas del Congreso Visiones del Paisaje (Priego de Córdoba, noviembre 1997)*, Universidad de Córdoba, Servicio de Publicaciones, 1999, pp. 53-76.

[16] La transducción no solo ha sido empleada interartísticamente por los investigadores para el binomio pintura-literatura, sino también en la relación de otras artes. Así, Pedro Poyato se refiere a ella para la relación de la literatura y el cine: “Pero si era la similitud entre personajes y sucesos lo que, en palabras de Sánchez Noriega, caracterizaba la adaptación, ¿de qué se trata entonces en estos casos donde el propio texto fílmico marca su distancia con respecto al original literario, y donde es reconocida una genuina interpretación del texto literario? Responder a esta cuestión exige abordar la obra cinematográfica no en términos de *fidelidad* o *adulterio* con respecto al texto literario, sino de transducción –según expresión de Darío Villanueva (2009: 55)–, esto es, de cómo tiene lugar el forjado de la formas cinematográficas a partir de las formas literarias de partida”. Vid. Poyato Sánchez, P. “La transducción al cine de la novela *Tristana*: la forma cinematográfica buñueliana”. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, nº 23, 2014, p. 733.

tanto del creador-productor como del receptor en la creación-interpretación de la obra de arte. Esto permite una lectura fenomenológica[17] de la obra de arte tanto desde la creación como desde la recepción.

Otro factor que va a favorecer la transducción en el arte de vanguardia, y en concreto en el cubismo, será la concepción de la filosofía de la Gestalt mediante la cual se postula la imagen como generadora de una idea, la cual apoyándose en la fenomenología estará constituida por las normas o códigos en que se basa cada corriente artística, y que el receptor entendido conoce. Al mismo tiempo, la Gestalt habla de que a la palabra también le corresponde una imagen. De esta manera, tanto la pintura como la literatura tendrán un doble aspecto visual-intelectivo que las aproximará y facilitará la transducción de efectos mediante el uso de técnicas paralelas. A este respecto, señala Mª Ángeles Hermosilla:

> Así pues, texto visual y verbal se rigen por reglas hermenéuticas similares, y la recepción de uno y otro conlleva una actividad cognitiva: la lectura perceptiva conduce al concepto y la lectura verbal origina imágenes mentales que hacen visible intelectivamente lo que no se muestra fácilmente accesible al conocimiento.[18]

Asimismo, otro elemento que va a facilitar y permitir hablar de esta "transducción de técnicas" con el objetivo de producir un efecto similar en las vanguardias del siglo XX y, por supuesto, en el cubismo[19], es la especial relación de lo plástico y lo poético tanto en la pintura como en la poesía. De hecho, el carácter poético de ciertas corrientes como el cubismo pictórico (Juan Gris habla de "rimas", a lo que hay que sumar el uso del "collage" como efecto poético), genera su paralelo en la poesía, en la que autores como Apollinaire, Cendrars, Reverdy o Huidobro, conciben el poema como una creación plástica donde la tipografía y la imagen son fundamentales.

---

[17] Debemos considerar lo que apunta Husserl: "las vivencias cognoscitivas –esto es cosa que pertenece a su esencia– tienen una *intentio*; mientan algo; se refieren, de uno u otro modo, a un objeto". En Husserl, E. [1907], *La idea de la Fenomenología. Cinco lecciones*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 67.

[18] Hermosilla Álvarez, Mª Ángeles. "Procedimientos visuales en la teoría hermenéutica de Wolfgang Iser", *Ámbitos. Revista de estudios de Ciencias Sociales y Humanidades*, nº 25, 2011, p. 22.

[19] Es importante no solo la relación de lo plástico y lo poético en el cubismo, sino también la influencia de este en todas las corrientes de vanguardia. A este respecto, Valeriano Bozal afirma: "El cubismo es, por tanto y en primer lugar, una revisión de los fundamentos del lenguaje pictórico que estará, de ahora en adelante, en la base de toda la pintura de vanguardia. En este sentido, aunque puede considerarse que el cubismo es un "ismo", una tendencia o un estilo, creo que es algo más, que es la condición de todos los "ismos", tendencias o estilos del siglo XX." En Bozal, V. *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX. I. 1900-1939.* Madrid, Antonio Machado Libros, 2013, p. 107.

A todo ello hay que añadir la categoría especial de la metáfora y de la imagen en general en la poesía vanguardista, como demuestra Eva María Martínez Moreno en *Hacia un nuevo concepto de imagen para la lectura de la poesía vanguardista española*[20]. A esta nueva categoría de imagen, la denomina *fenoimagen*:

> Después de lo dicho, está claro que nuestro estudio propone una lectura de las obras literarias de la vanguardia histórica tanto desde lo visual-perceptivo como desde lo inteligible-racional a partir de las posibilidades de interpretación que ofrece la nueva categoría otorgada a la imagen. Como hemos afirmado antes, utilizamos el término *imagen* en el sentido de fenómenos encadenados de la conciencia que surgen desde lo legible a lo perceptible, y viceversa. Por eso, la denominamos específicamente *fenoimagen*.[21]

Lo característico de esta imagen lingüística es su inminencia en la mente del receptor, debida a su carácter plástico. Por extensión, la pintura de este período también poseerá, como ya se ha dicho, esta doble naturaleza visual-conceptual. En ambos casos el receptor hará una lectura, como explica la fenomenología, influida por su experiencia previa y su conocimiento de los códigos y normas que rigen el nuevo arte vanguardista.

Sea como fuere, existe un código común entre pintura y poesía cubista, que remite a unas reglas, a una serie de normas generales, que se repiten de un arte a otro con técnicas diferentes, pero paralelas, que buscan provocar el mismo efecto en el receptor.

En primer lugar, para entrar en situación, estableceremos una serie de características generales que definen al cubismo como movimiento artístico. De esta manera, Hadermann resalta algunos de los rasgos del cubismo, como son el abandono de la "representación" en beneficio de la "presentación", la reconstrucción de lo real a partir de sus elementos previamente separados, la sorpresa creativa y la autonomía y el rigor en la expresión[22]. Además, continúa señalando Hadermann, el cubismo es un arte de montaje que deconstruye los objetos para reconstruirlos de manera ideal, de forma que se cree un nuevo orden en el que la simultaneidad[23] viene dada por el ensamblaje de

---

[20] Martínez Moreno, Eva Mª. *Hacia un nuevo concepto de imagen para la lectura de la poesía vanguardista española*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2017.
[21] Id., p. 44.
[22] Hadermann, P. "Cubisme". En Weisgerber, J. (ed.). *Les avant-gardes littéraires au XXe. siècle*. Genève, Akadémei Kiadó, 1984, vol. 2, p. 944.
[23] Este proceso es especialmente significativo en Robert Delaunay. Vid. González García, A. *et alii*, *Escritos de arte de vanguardia (1900-1945)*, Madrid, Istmo, Colección Fundamentos, 2009, pp. 78-81.

las diferentes perspectivas discontinuas de la realidad en una imagen total de múltiples facetas[24].

Siguiendo a Mª Ángeles Hermosilla, las principales características del cubismo tanto pictórico como literario serán: "rechazo del realismo mimético, abandono de la perspectiva renacentista, simultaneísmo, yuxtaposición de diferentes imágenes del mismo objeto, intelectualismo"[25].

Pero para llegar a esta conclusión, es preciso detenernos en el estudio de las coordenadas filosóficas y cognitivas que regían en la época de las vanguardias.

1.2. La estructura del conocimiento en la contemporaneidad y su influencia en el nacimiento de la fenomenología

Michel Foucault en *Las palabras y las cosas* recorre con detalle el cambio que en la estructura del conocimiento y la *episteme* se da entre el Renacimiento y el pensamiento moderno (que comienza a principios del siglo XIX y llega hasta nuestros días), pasando por la fase de la representación pura, a la que denomina *época clásica*. Este cambio es relevante en la medida en que la literatura contemporánea, tal y como la conocemos actualmente en su ficcionalidad y en su sistema autorreferencial cerrado al mundo real exterior, es la consecuencia del paradigma moderno del saber.

Así, "hasta fines del siglo XVI, la semejanza ha desempeñado un papel constructivo en el saber de la cultura occidental. En gran parte, fue ella la que guio la exégesis e interpretación de los textos; la que organizó el juego de los símbolos, permitió el conocimiento de las cosas visibles e invisibles, dirigió el arte de representarlas"[26]. De esta manera, las palabras y las cosas pertenecen a un mismo todo, donde las similitudes por "conveniencia", "emulación", "analogía" o "simpatía" se dan de manera infinita entre los signos que pueden ser tanto de carácter natural como artificial, ya que el lenguaje a fin de cuentas se consideraba como algo no arbitrario y por tanto natural, como algo previo al saber mismo. La cadena de similitudes solo tenía el límite del microcosmos y el macrocosmos. Como dice Foucault:

---

[24]Hadermann, P. "Cubisme". En Weisgerber, J. (ed.). *Les avant-gardes littéraires au XXe. siècle*. *op. cit.*, p. 945.

[25] Hermosilla Álvarez, M. A. "Cubismo y literatura: variaciones en la poesía francesa de vanguardia". *Cuadernos de Filología Francesa*, 2017a, núm. 28, p. 253.

[26] Foucault, M., *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, México D. F., Siglo XXI editores, 1971, p. 26.

el lenguaje no es un sistema arbitrario; está depositado en el mundo y forma [...] parte del él, porque las cosas mismas ocultan y manifiestan su enigma como un lenguaje y porque las palabras se proponen a los hombres como cosas que hay que descifrar. La gran metáfora del libro que se abre, que se deletrea y que se lee para conocer la naturaleza, no es sino el envés visible de otra transferencia, mucho más profunda, que obliga al lenguaje a residir al lado del mundo, entre las plantas, las hierbas, las piedras y los animales.[27]

En consecuencia, no existe diferencia entre lo que se ve y lo que se lee. Y lo importante es la escritura, como conjunto de signos que debe ser interpretado. No obstante, en el siglo XVII y en gran parte, a causa de la filosofía cartesiana, este mundo de similitudes va a desaparecer, con la aparición de la representación binaria de las cosas, que se alejan del signo. A partir de entonces el signo deviene arbitrario y marca aquello que representa de manera objetiva y por medio de la diferencia con los demás signos. Ya las palabras y las cosas no volverán a ser lo mismo, a formar parte del mismo todo.

Pero con la llegada de la modernidad en el siglo XIX, la representación y la recopilación enciclopédica del saber se muestra insuficiente para dar cuenta de las relaciones entre los distintos signos para establecer un sistema de elementos con sus funciones. La representación no puede llegar a la esencia de las cosas, ni expresar la captación subjetiva de la realidad por parte del ser humano, que ahora se convierte en el centro de estudio de la historia y de la ciencia. Y la *mathesis* que "ordenaba" el saber clásico, se rompe, el modelo matemático-cuantificador se muestra exiguo, por lo que "es necesario representarse el dominio de la *episteme* moderna como un espacio voluminoso y abierto de acuerdo con tres dimensiones"[28]. Estas estarían representadas por las ciencias matemáticas y físicas, las ciencias que proceden a poner en relación elementos discontinuos pero análogos (como las del lenguaje, de la vida, etc.) y "la reflexión filosófica que se desarrolla como pensamiento de lo Mismo"[29]. Como el modelo matemático de ordenación y comparación de los signos no basta, las ciencias matemáticas y las ciencias formales se apartan de la filosofía, que pretende, como en el Renacimiento, interpretar la realidad. La diferencia radica en que la filosofía moderna no pretende llegar a la verdad (como sí ocurría en aquel periodo histórico), sino alcanzar un conocimiento subjetivo de la misma a través de la conciencia. "Por una parte se

[27] Id., pp. 42-43.
[28] Id., p. 336.
[29] Id., p. 337.

plantea el problema de las relaciones entre el campo formal y el campo trascendental [...]; y por la otra, se plantea el problema de las relaciones entre el dominio de la empiricidad y el fundamento trascendental del conocimiento”[30].

Estas dos dificultades generan dos vertientes de la filosofía: la primera se manifiesta en el pensamiento de Fichte y la segunda cristaliza en la fenomenología hegeliana, que devuelve “la totalidad del dominio empírico al interior de una conciencia que se revela a sí misma como espíritu, es decir, como campo empírico y trascendental a la vez”[31]. Aquí, hallamos las bases de la fenomenología de Husserl, que ya no se pretende como develadora o intérprete de la realidad, sino como la realidad misma de la conciencia. De ahí que Foucault señale:

> En efecto, intenta anclar los derechos y los límites de una lógica formal en una reflexión de tipo trascendental y, por otra parte, ligar la subjetividad trascendental con el horizonte implícito de los contenidos empíricos, que solo ella tiene la posibilidad de constituir, de mantener y de abrir por medio de explicaciones infinitas[32].

En lo que se refiere al lenguaje y a la literatura de la modernidad, la subjetividad que reclama la filosofía se plasma en la plurisignificación del lenguaje literario. Mientras que en la época clásica se creía haber alcanzado la verdad del mensaje literario, y no se preguntaba a la literatura por su significado (no interesaba la interpretación variada), sino solo por su significante, desde el Romanticismo se indaga sobre el significado, sobre la esencia de la palabra, y sobre la unión indisoluble entre las dos caras del signo lingüístico –significante y significado– (p. 51).

Esta concepción fenomenológica, plurisignificativa y subjetiva de la literatura, nos abre las puertas no solo a una perspectiva distinta de la creación desde la autoría de la obra, sino asimismo desde la recepción por parte del lector, pues este también es creador de significado.

1.3. Los postulados fenomenológicos

[30] Id., pp. 242-243.
[31] Id., p. 243.
[32] *Ibíd.*

Así, pues, la fenomenología da respuesta a esta nueva forma de entender el mundo, alejada de la verdad absoluta de la religión y de los signos tanto lingüísticos como extralingüísticos, que antes formaban un entramado inextricable. Tampoco cree que el conocimiento se halle en el positivismo ni en el naturalismo. El conocimiento según Husserl se halla en la conciencia y es subjetivo[33]. Como apunta Alfredo Saldaña:

> la fenomenología trata de describir de la manera más detallada y precisa posible todos los problemas racionales, los problemas que tengan sentido en general (Husserl, 1992), todo aquello que se presenta a la conciencia, que surge [...] desprovista de una concepción previa de la realidad objetiva.[34]

Para la fenomenología, como vemos por la cita, las cosas no existen en sí, sino solo a través de la conciencia que las interpreta, o sea, las cosas no son independientes

[33] Husserl, H., *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*, Barcelona, Editorial Crítica, 1991. En este libro, Husserl critica a la ciencia empirista y positivista, ya que esta pretende la objetividad cuando lo cierto es que parte de autoevidencias apriorísticas que no se ponen en duda y que parten de la subjetividad del individuo. Así en la página 115 dice: "A las autoevidencias subyacentes a todo pensar científico y a todo planteamiento filosófico pertenece el hecho de que cualquier corrección de una opinión experiencial o de otro tipo, ya presupone el mundo siendo, a saber: como un horizonte de lo que en cada caso indudablemente vale-en-tanto-que-siendo, y en su marco presupone algún inventario de cosas conocidas y ciertas al margen de toda duda, con lo cual entra en contradicción lo eventualmente desvalorizado como nulo. También la ciencia objetiva solo plantea preguntas a partir del suelo de este mundo que es, que es constantemente de antemano y a partir de la vida precientífica." Se puede afirmar, en consecuencia, que las autoevidencias *a priori* de la ciencia pertenecen al mundo espiritual de la conciencia –y no a la percepción sensorial– y que generan más fenómenos de sentido que se traducen en teorías e hipótesis que pertenecen, igualmente, a la subjetividad interior. Es lo que aclara Husserl en las páginas 116 y 117 del mismo libro: "Tan pronto como –filosofando con Kant–, en lugar de avanzar a partir de su comienzo y por sus caminos, preguntamos retrospectivamente sobre tales autoevidencias [...] tan pronto como nos hacemos conscientes de ellas en tanto que «presuposiciones» y las hacemos merecedoras de un interés propio universal y teórico, se nos revela con creciente asombro una infinidad de fenómenos siempre nuevos [...] Se trata por completo de fenómenos puramente subjetivos, mas no, por ejemplo, de meras facticidades de transcursos psicofísicos de datos sensoriales, sino que se trata de procesos espirituales que, en tanto que tales, ejercen con necesidad esencial la función de constituir configuraciones de sentido". Esto implica, que el mundo es una construcción humana subjetiva, o sea, el hombre establece su mundo de acuerdo con la experiencia y este se va modificando a la par que nuestras vivencias aumentan. Además, el individuo tiende siempre a objetivar su apreciación subjetiva en sus expresiones exteriores (lingüísticas, artística, científicas), por lo que la misma ciencia será objetivación de lo interior subjetivo (la objetivación se realiza mediante el correlato fenomenológico, procedimiento que empleará el arte cubista, como demostraremos en nuestro estudio). Esta visión del mundo por parte del hombre es señalada por Husserl en la páginas 118 y 119: "Aprenderemos a comprender que el mundo [...] es una adquisición espiritual universal, y que lo es en tanto que figura devenida y que, al mismo tiempo, continúa deviniendo como unidad de una configuración espiritual, en tanto que una figura de sentido –en tanto que figura de una subjetividad universal funcionante en último extremo–. En relación con ello, a esta realización constituyente del mundo pertenece esencialmente el hecho de que la subjetividad se objetive a sí misma, como subjetividad humana, como parte integrante del mundo. [...] La consideración radical del mundo es una consideración interna sistemática y pura de la subjetividad «que se exterioriza» a sí misma en el afuera".

[34] Saldaña, A., *El texto del mundo. Crítica de la imaginación literaria*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, Colección Tropelías, Anexos, 11 (2003), p. 17.

del sujeto que las percibe y representa, sino simplemente cosas conocidas por una determinada conciencia[35].

Pero Saldaña, avanzando en las ideas de Husserl, señala:

> Husserl se sitúa en la estela de la *Crítica de la razón pura* kantiana e intenta con la fenomenología mostrar que todo conocimiento está fundamentado en la experiencia y que hay ciertas estructuras en la conciencia de todos los seres humanos que se activan con anterioridad a que se produzca cualquier tipo de experiencia. [...] El mundo (el mundo artístico también, por lo tanto), [...] no es el mundo en sí mismo sino su correlato fenomenológico, aquello que la percepción capta y entiende por tal mundo. [...] Al igual que no hay conocimiento sin percepción, tampoco hay percepción sin conocimiento, ni sensación sin idealización, ni imagen sin concepto, ni huella sin conciencia.[36]

Como nos muestra el texto citado, realmente la concepción de cualquier experiencia está condicionada por las experiencias previas, por la concepción del mundo que posee el sujeto. Por eso se dice que no hay percepción que no esté condicionada por el conocimiento previo, ni imagen que no vaya ligada a un concepto, que esta genera y que, a su vez, modifica o reafirma el concepto que la experiencia previa había ligado a esa imagen. Aquí es importante señalar el concepto de *vivencia* de Dilthey, que afianza la vida del sujeto como una totalidad, donde los acontecimientos, las vivencias anteriores, determinan la concepción del mundo del individuo, que a su vez se va a ir modificando con la acumulación de nuevos hechos:

> Esta relación de significado y sentido concierne, pues, al curso de la vida: los acontecimientos particulares que lo constituyen y que forman parte del mundo sensible guardan, como las palabras de una oración, una relación con algo que significan. Mediante esta relación, cada una de las vivencias es acogida significativamente desde una totalidad.[37]

Por lo que se refiere al arte, esto va a suponer una gran revolución, pues la creación subjetiva, la forma de ver el mundo del autor, basada en su imaginación y en sus vivencias, se considerará desde un punto trascendental fenomenológico. Por eso el

---

[35] Id., p. 20.
[36] Id., pp. 17-18.
[37] Dilthey, W., *Crítica de la razón histórica*, Barcelona, Ediciones Península, 2000, p. 225.

arte de las vanguardias, al que pertenece el cubismo, tema de nuestra tesis, ya no tiene que recurrir a la imitación de patrones previos ni buscar la objetividad de la naturaleza, fuera de la propia percepción interior del creador. Como se ha dicho arriba, el mundo es aquello que la percepción capta y entiende por tal mundo. También para la recepción de la obra de arte este enfoque es fundamental, puesto que la interpretación que el destinatario hará de ella estará determinada por sus experiencias, vivencias y por su dominio de los códigos de la corriente artística o movimiento al que pertenezca la obra.

Pero la fenomenología desde su punto de partida en la subjetividad y en la imaginación, pretende una objetivación de lo subjetivo, una objetivación del conocimiento obtenido a través de la experiencia. Para ello, establece la diferencia entre tres conceptos fundamentales: la "noesis", la "hylé" y el "nóema". La primera hace referencia a la intención del sujeto, en este caso el creador, y se relaciona con su visión del mundo y su subjetividad; la segunda alude a la materialidad del objeto, pero a su materialidad en el pensamiento, tal como cada sujeto lo concibe. El nóema establece la relación entre los dos conceptos anteriores, por lo que se trata de objetivar la intención subjetiva, condicionada por la experiencia, mediante el contacto con el objeto que se trata. Así define Franck Dalmas, la "noesis", la "hylé" y el "nóema", desde el concepto de intencionalidad husserliana:

> Les deux premiers sont des immanences (valeurs à priori): la noèse pour le cogito du sujet, la hylé pour la matérialité de l'objet (mais sans forme, comme une matière "pensante"); le troisième est la relation trascendantale (objetivante) qui va de la conscience d'un sujet humain vers la conscience d'un objet extérieur.[38]

Como las artes de vanguardia objetivan una serie de conexiones con la realidad –desde la subjetividad interior de la conciencia– sentando las bases de una serie de códigos y generando el establecimiento de la obra de arte como objeto, la fenomenología –y las teorías que dentro del ámbito de la Teoría de la Literatura derivan de ella– van a ser idóneas para abordar el estudio de la poesía cubista de Vicente Huidobro y Pierre Reverdy. Asimismo, en su función objetivadora de lo subjetivo, servirán de herramienta que justifique la creación de una serie de códigos que van a ser "objetivamente" trasvasados de un arte a otro, mediante la transducción de técnicas de

[38] Dalmas, F., *Deux pôles de l'image littéraire au XX^{e} siècle. La poésie plastique de Pierre Reverdy et le mythe dans les romans de Michel Tournier*, Chapel Hill, 2006, p. 162.

las que hablaremos más adelante. En cuanto al proceso fenomenológico que permite la objetivación a partir de un impulso creativo subjetivo, Dalmas precisa para Reverdy, autor objeto de nuestro estudio:

> Ainsi, l'Image reverdienne correspond sensiblement à cette intentionnalité: la "création pure de l'esprit" c'est le point de départ de l'intention (acte noétique), le "rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées" c'est la relation transcendantale du sujet à l'objet (corrélatif noématique), et dont les "rapports lointains et justes" marquent la distinction entre la conscience créatrice du poète (noèse) et la valeur intrinsèque du mot imageant (hylé), toutefois réunis dans l'"objet" langagier final constitué en image (noème).[39]

Como también se puede ver en el texto citado, la intencionalidad busca el sentido desde la conciencia (de ahí que tanto creador como receptor sean tan importantes a raíz de la concepción fenomenológica de la realidad), en lo que Husserl llamará la "reducción fenomenológica". De esta manera, la fenomenología nos remite a una hermenéutica, a una interpretación, a la búsqueda de un sentido, con lo que la importancia del receptor va a ser fundamental. Como recuerda Alfredo Saldaña "el conocimiento, también el que es resultado de la percepción, no conoce las cosas en sí mismas, sino las ideas, los sentidos y las imágenes que configuramos de esas mismas cosas a través de la interpretación"[40]. Por eso, la estética de la recepción, heredera del pensamiento husserliano, es otro enfoque que nos ayudará a estudiar el arte cubista, dado que para la vanguardia –también consecuencia de la fenomenología– el receptor es fundamental, pues él dará sentido al objeto artístico observado y, por otra parte, poseerá la responsabilidad de reconocer los códigos objetivos puestos en juego por el creador.

1.4. La importancia del receptor en la escuela de Constanza

La estética de la recepción posee una doble vertiente teórica, que parte, en un caso de Hegel y Heidegger y desemboca a través de Gadamer en Hans Robert Jauss. Heidegger, como señala Mª Ángeles Hermosilla, "inicia una *ontología de la comprensión*: se abandona la cuestión del método y se intenta comprender el ser no como un modo de conocimiento, sino como un modo de ser en una determinada

---

[39] Id., p. 163.
[40] Saldaña, A., *El texto del mundo. Crítica de la imaginación literaria, op. cit.,* p. 24.

situación"[41]. Aquí aparece la subjetividad ya nombrada, ya que se deja de creer en una verdad única y aparece el problema de la interpretación –y con él el de la recepción–. Esto se hace más patente aún en cierto tipo de literatura, como la poesía barroca y el simbolismo por ejemplo, donde la ambigüedad y los dobles sentidos desempeñan un papel primordial. Esta dirección heideggeriana es tomada por su discípulo Gadamer y después por Jauss en el aspecto de la diacronía de la obra literaria. Así, el estudioso de la literatura ya no intentará descifrar el significado de la obra, dado que esta, a lo largo de la historia, ha cambiado de significado para sus sucesivos lectores, que necesitan encontrar en ella algo de sí mismos y de su mundo, en lo que Gadamer llamará "horizonte de preguntas" y que Jauss renombrará como "horizonte de expectativas", "es decir, el conjunto de ideas previas y actitudes que una obra encuentra en el momento de su publicación y por las cuales es valorada"[42]. Según las expectativas de los lectores que reciben por primera vez la obra sean más o menos satisfechas, hablaremos de "distancia estética" respecto a lo esperado, distancia que se convertirá en señal de evolución artística y de valor literario. Este concepto es determinante en el arte de vanguardia que vamos a estudiar, pues la vanguardia (y el cubismo dentro de ella) valora la originalidad, la independencia creativa y el efecto de sorpresa en el lector-receptor, para que este centre su atención en el objeto artístico.

La segunda vertiente es la que lleva de Roman Ingarden a Wolfgang Iser. El primero resalta el hecho de que no solo se ha de valorar el texto, sino también los actos de su recepción[43]. De ahí que, por una parte, esté la obra como objeto, con su estructura particular, y, por otra, los lectores que realizan distintas concreciones de dicha obra. Aquí se introduce al lector y las distintas interpretaciones que de la obra pueda hacer como el polo opuesto al texto mismo y a la estructura del mismo ya mencionada. Ingarden llama a estos dos polos, polo estético y polo artístico respectivamente[44], de modo que Ingarden se centra en la libertad del lector para interpretar el texto a partir de una estructura esquemática que contiene lugares de indeterminación[45], línea que va a seguir Iser. Este, a los lugares del texto que poseen una indefinición de sentido que el

[41] Hermosilla Álvarez, M. A., "La lectura literaria" en J. A. Hernández Guerrero (coord.), *Manual de teoría de la literatura*. Sevilla, Algaida, 1996, p. 165.
[42] Id., p. 166.
[43] Iser, W., "El proceso de lectura" en Rainer Warning (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989, p. 149.
[44] *Ibíd.*
[45] Ingarden, R. "Concreción y reconstrucción" en Rainer Warning (ed.), *Estética de la recepción, op. cit.*, p. 36.

lector debe completar, los denomina “vacíos”, que se corresponden con las “indeterminaciones” de Ingarden. En opinión de Iser, el lector debe hacer continuas proyecciones de sentido en su lectura, proyecciones que en numerosas ocasiones va a desdecir la estructura del texto, por lo que el lector deberá recomponer el sentido de la lectura:

> […] las secuencias de frases cuyos correlatos modifican o incluso defraudan las expectativas despertadas, se desarrollan de modo diferente. Si la indeterminación de los correlatos despierta la atención por lo que va a venir, la modificación de la espera por la secuencia de las frases producirá inevitablemente un efecto retroactivo sobre lo que se ha leído anteriormente.[46]

Se puede observar que el lector recompone su propia lectura, que “deviene así una actualización individualizada del texto, en la medida en que el espacio de relaciones débilmente determinado permite alumbrar configuraciones diferentes de sentido. […] Ahí se basa la actividad especialmente creadora que experimenta el lector de textos literarios”[47]. El receptor de textos literarios se convierte en un creador, ya que, entre distintas opciones de sentido, mediante las cuales puede rellenar los lugares de indeterminación, debe escoger la que más convenga a su manera de ver el mundo, a su experiencia. En ello vemos la ligazón de la recepción con la fenomenología y con el arte de la vanguardia. Este arte se crea, al igual que la interpretación que de él va a hacer el receptor-espectador-lector, en la conciencia del creador, según sus experiencias y las conexiones que establezca entre elementos de la realidad. Es un arte en que el receptor debe componer el posible sentido en su imaginación, conectando concepto con imagen. Por eso, Iser señala en el mismo artículo:

> La visión imaginaria no es una visión óptica, sino el intento de representarse lo que no se puede ver. El carácter particular de tales imágenes consiste en hacer aparecer aspectos que no habían podido imponerse en la percepción directa. La imaginación visual presupone la ausencia material de lo que aparece en la imagen. De este modo distinguimos la percepción de la representación como dos modos diferentes de acceso al

[46] Iser, W., “El proceso de lectura” en Rainer Warning (ed.), *Estética de la recepción, op. cit.*, p. 152.
[47] Id., p. 153.

mundo. La percepción implica la preexistencia de un objeto dado, mientras que la representación constitutivamente en su relación con algo no dado o ausente.[48]

Por ello, la teoría de la recepción se revela iluminadora a la hora de abordar el arte de vanguardia y, dentro de este, el arte cubista que vamos a estudiar, puesto que en las vanguardias se rompe con la imitación de la realidad, con la reproducción de aquello que aparentemente se percibe. En su lugar, se produce una representación a través de la imaginación y de la conciencia. Esta actuará de acuerdo con su conocimiento del mundo, conectando a creador y receptor, que se convierte de esta manera en cocreador de la obra. Pero dado que la obra vanguardista, en su raíz fenomenológica, supone la objetivación de ese mundo interior de conciencia del creador, esto implica la creación de unos códigos artísticos, extrapolables a otras artes y que el receptor debe saber interpretar. De ahí que, aunque el receptor-lector posea cierta libertad de interpretación, no sirva cualquier interpretación de la obra.

Aquí debemos conectar con la opinión ya citada de Ingarden, en la que nombra los dos polos de la obra: el polo artístico y el estético. El primero consiste en la estructura de la obra y no puede soslayarse a la hora de interpretarla. Es por eso por lo que "la obra literaria no puede identificarse exclusivamente ni con el texto ni con su concreción"[49]. Y la interpretación lectora, dará, pues, una cierta libertad al lector, pero siempre dentro de un espectro limitado de posibilidades de lectura, marcadas ya por la estructura del propio texto. Es lo que Iser llamará *lector implícito* en su libro de igual nombre (*El lector implícito,* 1972), y que ya se encuentra prefigurado en "La estructura apelativa de los textos", donde dice:

> En la provocación que supone la capacidad de juzgar, el comentario actúa de dos maneras: el evitar una valoración unívoca de los sucesos crea lugares vacíos que permiten una serie de variables para ser rellenados; pero al ofrecer también posibilidades de valoración, procura que esos lugares vacíos no sean colmados arbitrariamente. De esta manera, esta estructura hace que el lector participe en la valoración, y controla las reacciones correspondientes a la misma.[50]

---

[48] Id., pp. 154-155.
[49] Id., p. 149.
[50] Iser, W., "La estructura apelativa de los textos" en Rainer Warning (ed.), *Estética de la recepción, op. cit.*, p. 141.

Como Iser señala en otra parte de este mismo artículo, “el texto debe contener las condiciones de las diferentes realizaciones”[51]. En el texto el autor recurrirá a un repertorio de estructuras para crear la indeterminación y así hacer intervenir al lector en la creación de la obra[52]. No obstante, este mismo repertorio limitará y controlará las posibles interpretaciones del lector, ya que, de no ser así, el receptor “se sentirá fatigado en una medida no conocida hasta entonces”[53]. Así, se encontraría en el vacío y, al no hallar referencias en las que apoyar su lectura, abandonaría la obra que lee y en la que participa como creador.

Esta libertad del receptor en la interpretación, si bien condicionada por las estructuras presentes en la obra, es idónea para la lectura de las vanguardias y del cubismo, puesto que en este se construye una correlación noemática entre objetos lejanos que establece como objetivo lo que pertenece a la subjetividad creadora del autor. El receptor debe conocer el código objetivo que estas correlaciones instauran, pero posee la libertad para crear su obra a través de las protenciones, de las proyecciones en una nueva obra de las reglas que están presentes en otras obras anteriores que ya conoce (existe ya una retención de los códigos aprendidos)[54]. Por otra parte, en el cubismo la ambigüedad resultante de la transparencia y yuxtaposición de planos deja campo abierto al receptor como veremos más adelante, lo que permite a este efectuar diversas interpretaciones (siempre, como decimos, según lo pintado o escrito: el *lector implícito* de Iser o *lector modelo* de Umberto Eco[55]). Esta ambigüedad conectará con la *Gestalt*, que nos auxiliará también en la lectura de la obra cubista, mediante su concepción de la dualidad forma-fondo, en que los dos términos de la ecuación son intercambiables, y a través de la influencia que ejerce en la hermenéutica de Wolfgang Iser.

1.5. La influencia de la *Gestalt* en la hermenéutica de Iser

En primer lugar, hay que indicar que, mientras que para Locke la información sensorial exterior impacta directamente en el intelecto, en lo que constituye el binomio “estímulo-respuesta”, para los psicólogos de la percepción (los gestaltistas) el estímulo solamente pone en funcionamiento una serie de conceptos formados de acuerdo con las

[51] Id., p. 138.
[52] Id., p. 140.
[53] Id., p. 135.
[54] Dalmas, F., *op. cit.*, p. 166.
[55] Eco, U., *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992.

vivencias previas y a una manera de ver el mundo, lo cual hará que la percepción de los objetos no sea inocente y esté condicionada por la experiencia previa[56]. De ahí que, como señala Mª Ángeles Hermosilla[57], en relación con lo expuesto por Gombrich, en la percepción de lo visual –y especialmente en el arte– se produce una interacción entre las expectativas del receptor y la observación propiamente dicha. Nuevamente vemos la conexión con la Fenomenología, dado que las expectativas que el receptor construye son posibles gracias a su experiencia y al conocimiento del mundo que esta le proporciona y dado que la mente establece conexiones entre elementos dispares (algo muy importante en el arte cubista y especialmente en Reverdy e Huidobro), que después objetiva y convierte en código de interpretación artística. Por eso el receptor posee unas expectativas previas a la percepción de la obra de arte.

Dando un paso más allá en esta reflexión sobre los estímulos perceptivos, Arnheim afirma que percepción y pensamiento conforman una unidad indisoluble y que no pueden separarse[58], por lo que constituyen un binomio que servirá para interpretar en su doble vertiente tanto la imagen del cubismo pictórico –a la que irá íntimamente unida una idea o concepto– como los textos poéticos de esta misma corriente, en los que la palabra y la idea asociada a ella generarán imágenes mentales en el lector.

Iser recogerá todas estas ideas en su teoría hermenéutica y, asimismo, el principio gestáltico de la "figura-fondo". De manera que, a juicio de Mª Ángeles Hermosilla:

> Durante el proceso de percepción, guiados por nuestras expectativas, seleccionamos determinados objetos de entre la cuantiosa información que recibimos. Estos objetos se convierten en una figura, rodeada del resto de elementos que hemos ignorado. Pero un campo que ha sido percibido como fondo puede luego convertirse en figura, con el consiguiente efecto de sorpresa causado por la nueva forma que antes no había sido captada por el observador. De este modo, figura y fondo pueden intercambiarse, y se convierten en un modelo de estructura para diversificar y expandir la percepción[59].

Esta concepción de forma y fondo intercambiables, que permite un amplio campo de interpretación al receptor y que da lugar a la ambigüedad, también nos permite tener

---

[56] Hermosilla, M. A., "Procedimientos visuales en la teoría hermenéutica de Wolfgang Iser", *Ámbitos, Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, nº 25, 2011, p. 23.
[57] *Ibíd.*
[58] Arnheim, R., *El pensamiento visual*, Barcelona, Paidós, 1998, p. 27.
[59] Hermosilla, M. A., "Procedimientos visuales en la teoría hermenéutica de Wolfgang Iser", *art. cit.*, p. 23.

muy en cuenta los presupuestos de la recepción iseriana para el análisis del arte cubista, donde la transparencia de planos es fundamental, lo que produce indeterminación e interpretaciones múltiples.

Tanto más si tenemos en cuenta que esta ambigüedad es un elemento propio tanto de las representaciones visuales como de las verbales, "una idea que, en *La metáfora viva*, desarrollará Ricoeur, otra de las referencias de Iser, cuando compara la metáfora con las imágenes ambiguas de los gestaltistas"[60]:

> Dans le cas de l'image ambigüe, il y a une *Gestalt* (B) qui permet de voir soit une figure A, soit une figure C; le problème est donc, étant donné B, de construire A ou C. Dans le métaphore, A et C sont donnés à la lecture: ce sont le *tenor* et le *vehicule*; ce qu'il faut construire, c'est l'élément commun B, la *Gestalt*, à savoir le point de vue sous lequel A et C sont semblables[61].

La concepción gestáltica de imagen e idea como dos partes inseparables de la percepción-lectura, adoptada por Iser, apoyará la lectura fenomenológica del arte cubista, como hemos visto. Por ello, ya señalamos que Eva Mª Martínez Moreno crea el concepto de *fenoimagen* en su libro dedicado a la poesía de la vanguardia española[62].

1.6. La perspectiva estilística

En el apartado uno ya se ha indicado cómo Amado Alonso y Raimundo Lida en su libro *El impresionismo en el lenguaje* realizan una comparación entre la pintura y la literatura impresionista. Esto es importante, debido a que, al ser Amado Alonso integrante de la estilística española, esta también nos va a proporcionar un punto de referencia para el análisis de las obras cubistas.

Arraigada en la fenomenología[63], como la estética de la recepción (aunque la estilística de Amado Alonso sea anterior), converge con esta en varias concepciones a la hora de interpretar las obras, como ahora veremos. Porque si prestamos atención a los orígenes de la estilística idealista, de la que parte la estilística de Amado Alonso y toda

---

[60] Id., p. 27

[61] Ricoeur, P., *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, pp. 269-270. Citado en Hermosilla, M. A., "Los procedimientos visuales en la teoría hermenéutica de Wolfgang Iser", *art. cit.*, p. 27.

[62] Martínez Moreno, E. M., *Hacia un nuevo concepto de imagen para la lectura de la poesía vanguardista española, op. cit*.

[63] Vid. Vilariño Picos, Mª T., *La idea de la literatura. Fenomenología y Estilística literaria en el mundo hispánico*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2001.

la estilística hispánica, veremos que Karl Vossler y Leo Spitzer tienen en Benedetto Croce, quien a su vez estaba impregnado del idealismo de Hegel, uno de sus precursores e ideólogos[64]. Croce considera el conocimiento particular de las cosas como algo que se obtiene a través de la intuición, de la fantasía y que, por tanto, pertenece a la experiencia interior del ser humano, lo que conecta con la concepción del conocimiento que posee la fenomenología. Al respecto, señala Gómez Alonso:

> B. Croce reflexiona sobre el conocimiento humano y concluye que hay dos formas diferentes: Es o un conocimiento intuitivo, por la fantasía, o conocimiento lógico, conocimiento del Universal; de las cosas particulares o de sus relaciones; es, en suma, o producto de imágenes o producto de conceptos[65].

Aquí Croce ya cita la relación entre imagen y concepto, que tiene tanta importancia para la *Gestalt* y, asimismo, para Wolfgang Iser, si bien se nombran ambos elementos por separado. Vossler toma de Croce el carácter espiritualista del lenguaje y la importancia que este da a lo estético como algo esencial de la creación, pero se aparta de este, puesto que cree que se puede explicar e interpretar la naturaleza de la intuición artística[66]. No obstante, ambos incurren en una concepción demasiado subjetiva en el análisis de la literatura, ya que se centran casi exclusivamente en el polo de la creación y de las intenciones del creador sin prestar apenas atención a la obra en sí misma. Pero hay que añadir que Vossler "da importancia a la figura del lector y a la interpretación de éste para completar el texto"[67], lo cual conecta de nuevo a la estilística con la fenomenología y la estética de la recepción.

En la estilística hispánica, sobre todo en Amado Alonso, se ha criticado su fuerte inclinación idealista y la poca atención que se presta al análisis de las estructuras textuales[68]. Sin embargo, Amado Alonso siempre consideró el análisis textual como algo fundamental para llegar a las intenciones del autor y, en la búsqueda de estas, su

---

64 Gómez Alonso, J. C., *La estilística de Amado Alonso como una teoría del lenguaje literario*. Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2002, pp. 43-44.
65 Id., p. 44.
66 Id., p. 47.
67 Id., p. 49.
68 Martínez Bonati, F. [1960]. *La estructura de la obra literaria: Una investigación de filosofía del lenguaje y estética*. Barcelona, Ariel, 1983, pp. 136-148. A pesar de ello, en la página 145 de esta obra se puede leer: "El propio Amado Alonso señala que esta desestimación vossleriana de la naturaleza objetiva del lenguaje es defecto fundamental de su teoría".

postura va evolucionando, hasta llegar a considerar las lecturas previas y los conocimientos del lector como algo imprescindible en la interpretación.[69]

En este sentido, Gómez Alonso, en la introducción a *Poesía y estilo de Pablo Neruda* de Amado Alonso, afirma:

> […] su ideal estético se encamina hacia la integración de todos los estudios estilísticos parciales en una disciplina estilística que proporcione asistencia técnica, método y conocimientos lingüísticos suficientes para poder trascender el análisis inmanente del texto literario y alcanzar lo verdaderamente *poético*; […] este desarrollo de la Estilística hacia un ideal, hacia el *desiderátum*, precisa del apoyo de otras disciplinas (Lingüística, Estética, Historia y Crítica literaria, etc.) […][70].

Así pues, la visión estilística de Amado Alonso no limita la indagación de las intenciones del autor a una intuición sin más, ya que su objetivo es el de integrar todos los estudios estilísticos en una Ciencia de la Teoría Literaria, para lo que acude a las estructuras textuales y a los conocimientos lingüísticos, y si pretende trascender el análisis inmanente del texto mismo para llegar a lo *poético*, siempre parte de las estructuras del lenguaje literario para lograrlo. Va más allá que Vossler o Spitzer, porque considera que la estilística no solo se preocupa del estudio de las peculiaridades idiomáticas de una obra o un autor, sino también de su estructura y de los materiales que la constituyen, de su sistema expresivo en general[71].

El malentendido parte de que Amado Alonso considera el sistema expresivo de una obra o de un autor como el punto de partida para llegar a las intenciones del creador y que no lo considera punto de llegada en sí[72], en respuesta a los análisis inmanentistas que llevaban a cabo aquellos estructuralistas apegados únicamente al texto. Para él, como se ha dicho, la estilística necesitaba de otras disciplinas que la complementaran, para llegar a un conocimiento más completo del texto, pero entre estas también se encuentra la lingüística, que se ocupa de las estructuras textuales. Además, buscaba en

---

[69] Amado Alonso afirma: "Todo poema es una construcción intencional, y, por lo tanto, sólo lo comprendemos y gozamos instalándonos nosotros, los lectores, en la intención que lo construye. [...] pero la única manera de percibir un poema es suponiéndolo palabra tras palabra, verso tras verso, a lo largo de las figuras rítmicas; suponerlo, digo, como la obra desarrollada por una intención". Vid. Alonso, A. [1955], *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 2011, p. 94.

[70] Alonso, A. *Poesía y estilo de Pablo Neruda: interpretación de una poesía hermética*. Madrid, Gredos, 1997, p. 19.

[71] *Ibíd.*

[72] Gómez Alonso, J. C., *La estilística de Amado Alonso como una teoría del lenguaje literario*, *op. cit.*, p. 116.

el lenguaje los elementos expresivos y afectivos que pudieran acercarnos al espíritu del autor, la índole de la intervención de la fantasía en el pensamiento idiomático, porque, a su juicio, la creación literaria, lo que Croce llama *espressione* y los alemanes *Gestaltung*, supone la conversión de la materia psíquica en forma objetivada[73].

Esta concepción de Amado Alonso es puramente fenomenológica y remite a un código objetivo creado por el autor, que el receptor debe reconocer y recrear según su conocimiento, su experiencia artística precedente. La similitud con lo expuesto por Iser en la estética de la recepción es palpable, y si bien Alonso no llega a la noción de *lector implícito*, la importancia que da al análisis del soporte formal-textual habla de que no se puede hacer una lectura arbitraria de las supuestas intenciones del autor. De ahí que la intuición de la que hablan los teóricos de la estilística hispánica[74] es una intuición formada tanto en el conocimiento del arte y sus diversas corrientes como en el del texto, que impone unos límites en su interpretación. Por ello es valioso el apunte de Gómez Alonso:

> [...] nuestro autor advierte que existe un límite en la interpretación, y que el lector debe tener cuidado de no dejarse llevar en sus interpretaciones, de modo que no ceda a sus propias inclinaciones, y las confunda con la verdadera poesía que tiene ante él. Por tanto, Amado Alonso considera necesaria la interpretación del lector (como parte de la re-creación de la obra) pero con unos límites marcados[75].

No obstante, quien sí llega a la noción exacta de *lector implícito*, aunque no le dé tal nombre, es Carlos Bousoño, integrante, al igual que Amado Alonso y Dámaso Alonso, de la estilística española, que, en su *Teoría de la expresión poética*, indica:

> [...] la obra poética tampoco debe ser definida por su capacidad de suscitar experiencias distintas en vista de que las suscita, pues ello equivaldría a caer en la negación de la objetividad artística, al dar por igualmente válidas todas las subjetivas lecturas. [...] esas lecturas son más o menos válidas, algunas francamente inválidas, según se aproximen o

[73] Alonso, A., "Advertencia" en *El impresionismo en el lenguaje*, *op. cit.*, pp. 7-8.
[74] Ver también Alonso, D. *Poesía española*. *Ensayo de métodos y límites estilísticos. Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*. Madrid, Gredos, 1951.
[75] Gómez Alonso, J. C., *La estilística de Amado Alonso como una teoría del lenguaje literario*, *op. cit.*, p. 151.

> se alejen del significado objetivo, que, en cuanto "realidad deficiente", no está acaso en ningún lector, pero sí en el sistema de signos que forman el poema[76].

Como se advierte, Bousoño habla de objetividad artística, del código al que antes hemos aludido, y subraya que no es posible cualquier lectura, dado que las posibles lecturas están contenidas en el texto, aunque sí sean admisibles ciertas interpretaciones. Esto es importante para la interpretación del arte cubista, ya que en este, por una parte, existe una objetivación del mundo interior del artista y de su visión subjetiva de la realidad, y, por otra, la creación de un objeto artístico donde los planos se transparentan, dando lugar a la ambigüedad y a la imagen múltiple, que podrá interpretarse, como se mencionó, atendiendo al principio gestáltico de la "figura-fondo".

Para entrar en este arte objetivado –en los códigos artísticos establecidos– es fundamental la experiencia del lector, que debe actuar como recreador dentro de las posibilidades que presenta la obra, para lo que tiene que poseer una experiencia, proporcionada por sus vivencias, que, en este caso, consiste en su conocimiento de los códigos artísticos del arte de su tiempo y de las distintas corrientes que en el mismo imperan.

Debe poseer el receptor, pues, un conocimiento artístico, como establece Amado Alonso para sus distintos tipos de lector. De esta forma, para que se realice una interpretación adecuada del texto, pide al lector que, al menos, posea un conocimiento técnico lingüístico, para que pueda entender correctamente la obra: a juicio de Gómez Alonso, se corresponde con el primer grado de conocimiento de la obra literaria de Dámaso Alonso[77]. No obstante, lo idóneo para lograr una mejor interpretación es que este lector sea culto, de manera que pueda "comprender, interpretar y re-crear la obra, y empaparse de ella [...] (el segundo grado de conocimiento de la obra literaria de D. Alonso)"[78].

El tercer tipo de lector concebido por Amado Alonso –y que puede extenderse al receptor en general de cualquier obra artística, como la pintura– es el *crítico*, que debe poseer las mismas cualidades que el lector culto, pero agudizadas por su conocimiento exhaustivo de la literatura, de su evolución y del autor que analiza, además de gozar de

---

[76] Bousoño, C. [1952], *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Editorial Gredos, 1985, p. 52.
[77] Gómez Alonso, J. C., *La estilística de Amado Alonso como una teoría del lenguaje literario*, *op. cit.*, p. 156. Cfr. Alonso, D. [1950], *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1993, pp. 35-45.
[78] *Ibíd.*

una excelente preparación técnica para poder realizar el análisis de las estructuras formales de la obra con rigor científico[79]. Este lector coincide con el tercer grado de conocimiento de Dámaso Alonso[80]. De nuevo hallamos aquí la concepción fenomenológica de la interpretación artística, basada en la experiencia y el mundo interior del receptor.

1.7. Los datos inmediatos de la conciencia en Henri Bergson: la simultaneidad temporal

En la interpretación de la simultaneidad espacio-temporal, otra característica del cubismo pictórico, también es muy importante la filosofía de Bergson. De alguna manera, en su pensamiento, como en la fenomenología, la subjetividad y el yo de la conciencia tienen un papel primordial en la consideración del tiempo, que a fin de cuentas es algo interno en el ser humano.

Así, para Bergson, cuando somos conscientes de una sucesión de eventos similares en el tiempo, que constituyen una suma, estamos superponiendo inconscientemente los acontecimientos anteriores a los que van a venir después, de manera que comprendemos lo que ocurre en cada momento. Para él se produce entonces una yuxtaposición de instantes en el espacio, sin la que sería posible la labor de interpretación del mundo para la conciencia[81]. Esta yuxtaposición no se produce en la duración pura, ya que en el tiempo solo podemos percibir "una sucesión pura y simple, pero no una adición, es decir, una sucesión que termine en una suma"[82]. No obstante, para que la conciencia realice una interpretación del mundo y, asimismo, para que modifique aquello que proviene de la experiencia, es necesario que se produzca una adición de percepciones en el espacio de la conciencia.

Ello es fundamental para la lectura del arte cubista, puesto que en el cubismo se produce una yuxtaposición de planos y se suman, creando el efecto de simultaneidad, las distintas perspectivas de un mismo objeto. Esta suma de instantes en el mismo plano espacial, que en realidad es el espacio de la mente, al igual que en Bergson dará como resultado una simultaneidad espacio-temporal.

---

[79] Id., pp. 156-157.
[80] Id., p. 157.
[81] Bergson, H., *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Salamanca, Ediciones Sígueme, 1999, p. 62.
[82] Id., p. 63.

Además, Bergson diferencia entre la realidad exterior, perceptible a través de los sentidos, y la realidad de la conciencia, base, como se vio para la fenomenología, de todo conocimiento. Una se correspondería con los objetos materiales y la otra, con los objetos o hechos de la conciencia[83]. En consecuencia, inevitablemente de ahí resultan dos tipos de multiplicidad:

> [...] la de los objetos materiales, que forman un número inmediatamente, y la de los hechos de la conciencia, que no podría cobrar el aspecto de un número sin la intermediación de alguna representación simbólica, en que interviene necesariamente el espacio[84].

Para el cubismo, donde la imagen es múltiple y donde las relaciones inusitadas entre las mismas son la base de la metáfora –en el plano conceptual-perceptivo, tanto en la pintura como en la poesía–, esto es primordial, ya que los hechos de la conciencia se multiplican y establecen relaciones múltiples entre ellos, simultaneando su presencia en el espacio, sin lo cual no se apreciarían las relaciones mencionadas. Por otra parte, el espacio es una creación de la mente, en opinión de Bergson:

> Así, las sensaciones inextensivas seguirán siendo lo que son, sensaciones inextensivas, si nada se añade a ellas. Para que el espacio nazca de su coexistencia es necesario un acto de la mente que las abrace a todas a la vez y las yuxtaponga; este acto *sui generis* se parece bastante a lo que Kant llamaba una forma *a priori* de la sensibilidad[85].

Lo dicho por Bergson nos hace caer en la cuenta de que es la mente quien organiza las percepciones y les da sentido, con lo que la síntesis de las mismas acaba ocupando un espacio mental, que va a reproducirse a través del arte. La idea de Bergson conecta con la de Husserl, ya citada al principio de este capítulo (*vide supra*, nota 29), y por la que las cosas no existen por sí, sino solo a través del sujeto que las percibe. De igual forma, el espacio solo es la concepción mental donde las percepciones se organizan gracias a un trabajo de la mente. A nuestro parecer, esta organización de las sensaciones y percepciones realizada por cada individuo mediante la conciencia va a implicar inevitablemente una objetivación de lo subjetivo, como ya establece la

[83] Id., p. 69.
[84] *Ibíd.*
[85] Id., p. 73.

fenomenología en su "correlato fenomenológico" o "reducción fenomenológica". Esta objetivación constituye el mundo interior de cada persona y los artistas cubistas como defensores de la creación *per se* van a ser los encargados de crear un código de reglas objetivo para esa concepción de la obra de arte como un objeto individual.

Para finalizar, el creador cubista pretende alumbrar un arte universal que parta de la creación del individuo –estableciendo una mística de lo individual, como se puede observar en Huidobro cuando dice que "El Poeta es un pequeño Dios" (*El espejo de agua*, 1916) – y que se aviene perfectamente con la consideración de una "Duración del universo" fuera del tiempo de Bergson:

> Ainsi naît l'idée d'une Durée de l'univers, c'est-à-dire d'une conscience impersonnelle qui serait le trait d'union entre toutes les consciences individuelles […] Une telle conscience saisirait dans une seule perception, instantanée, des événements multiples situés en des points divers de l'espace; la simultanéité serait précisément la possibilité pour deux ou plusieurs événements d'entrer dans une perception unique et instantanée[86].

[86] Bergson, H. *Durée et simultanéité. À propos de la théorie d'Einstein*. París, Presses Universitaires de France, 1968, pp. 42-43.

CAPÍTULO 2. LA ÉPOCA DE LOS BANQUETES[87]

Más aún que en cualquier otra época histórica, con las vanguardias históricas del siglo XX y los diferentes "ismos" que las conforman (futurismo, cubismo, expresionismo, etc.) se produce el fenómeno de una filosofía común y de unas técnicas paralelas para producir un efecto similar en el receptor. Es lo que en el capítulo precedente hemos llamado "transducción" y que tiene como causa el continuo intercambio de ideas y la amistad entre los artistas de diferentes disciplinas como la pintura, la literatura, la música, etc. De ahí que hayamos denominado el presente capítulo "La época de los banquetes", por las continuas reuniones y tertulias organizadas en los domicilios y talleres de algunos de estos creadores o en cafés emblemáticos como *La Closerie des Lilas*.

2.1. La respuesta frente al impresionismo en los primeros años del siglo XX

A comienzos del siglo XX estaba claro que algo había cambiado en el naciente entusiasmo por las ciencias del siglo precedente, entusiasmo que había tenido como resultado el nacimiento del positivismo y sus derivaciones en el arte, como el naturalismo o el impresionismo[88]. Este último apostaba por la reproducción por parte de los artistas de las impresiones que registraba la retina sin ninguna mediación racional. Pero los impresionistas, en realidad, no pintaban sus impresiones o sensaciones sin una elaboración previa, porque, a fin de cuentas, el espíritu crea e interviene la memoria y todo lo demás que se diga al respecto es una idealización[89]. Como ya señalamos en el capítulo anterior, el impresionismo también se expresa en otras artes, empleando para ello una serie de técnicas de transducción desde la pintura, como indican Amado Alonso y Raimundo Lida (1936)[90] y Mª Ángeles Hermosilla (1999)[91] para la literatura, procedimiento que se puede extender también a otras corrientes artísticas, y las vanguardias del siglo XX no van a ser menos, lo que demostraremos en este trabajo.

---

[87] El título de nuestro capítulo hace referencia a la manera que tiene de llamar Roger Shattuck a aquel tiempo en que los artistas de vanguardia de todos los géneros artísticos se reunían para compartir y debatir sus hallazgos. Vid. Shattuck, R. *Lá época de los banquetes. Historia de la bohemia y las vanguardias en el París de la "Belle Époque"*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2019.

[88] De Micheli, M., *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1979, p. 169.

[89] Alonso, A.; Lida, R., "El concepto lingüístico de impresionismo" en *El impresionismo en el lenguaje*, 3, Buenos Aires, Instituto de Filología, 1936, pp. 116-117.

[90] Id., pp. 120-123.

[91] Hermosilla Álvarez, M. A., "La visión impresionista en las primeras novelas de Azorín" en Mª Ángeles Hermosilla (ed.), *Visiones del paisaje. Actas del Congreso Visiones del Paisaje (Priego de Córdoba, noviembre 1997)*. Universidad de Córdoba, pp. 53-76.

Y es que los pintores de principios de siglo –entre ellos los cubistas– no reprochan al impresionismo su vocación científica, sino su interpretación de la ciencia, pues caen en un ingenuo positivismo y exigen una verdad científica superior. Piensan que para el pintor no se trata simplemente de recoger los datos externos mediante la retina, sino de organizar de manera intelectual dichos datos y seleccionar lo esencial[92]. No olvidemos que en toda Europa están en auge las teorías empírico-criticistas y fenomenológicas, que Bergson plantea sus teorías sobre la duración y la simultaneidad y que las matemáticas y la geometría han alcanzado importantes hallazgos[93].

De este modo, en los tres o cuatro primeros años del siglo ya hay un claro rechazo del impresionismo por parte de la nueva generación, que toma como punto de referencia a cuatro pintores fundamentales: Van Gogh, Seurat, Gauguin y Cézanne. Estos, considerados como postimpresionistas, estaban en el origen de la reacción contra el impresionismo y, si bien, el más presente era Cézanne, ya que Van Goh murió en 1890 y Seurat al año siguiente y que Gauguin, muerto en 1903, había pasado sus últimos años en el extranjero, lo cierto es que la influencia de los cuatro era constante. Así lo muestran las exposiciones retrospectivas dedicadas a estos tres últimos entre 1903 y 1906, año del fallecimiento de Cézanne. En cuanto a este, en el *Salon d'Automne* de 1904 se realizó una pequeña retrospectiva de su obra (31 pinturas expuestas) y en 1907 la exposición en su homenaje que albergó el *Salon des Indépendants* contó con el doble de obras[94].

Figuras de la pintura, como Matisse, seguían el camino de estos maestros y encontraron una buena guía en Signat y su tratado *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme* publicado en *La revue blanche* en 1898. Este tratado hablaba de cómo Seurat había creado el "divisionismo" o "neoimpresionismo", en el que el color puro se emancipaba completamente, pudiendo hablarse de color dividido, elemento que se correspondía de alguna manera con las pinceladas atomistas (un color por pincelada) de Cézanne: no olvidemos que los impresionistas mezclaban los colores. Además, Matisse se dio cuenta de que los cuatro postimpresionistas se independizaban de los objetos que representaban mediante el realce del valor expresivo del color y la línea[95].

---

[92] De Micheli, M., *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, *op. cit.,* p. 169.
[93] *Ibíd.*
[94] Foster, H. *et al.*, *Arte desde 1900, modernidad, antimodernidad, posmodernidad,* Madrid, Ediciones Akal, 2006, p. 70.
[95] Id., p. 71.

Vemos, pues, cómo el postimpresionismo se aparta de la imitación del objeto y persigue la organización de las sensaciones propias[96], de forma que el análisis o la síntesis de Seurat llevó al auge de los elementos físicos, no miméticos de la pintura, intentando una vuelta a la esencia subjetiva del arte[97].

Sin embargo, Matisse lleva más lejos la lección de Signat y los postimpresionistas, con el breve movimiento fauvista (1905-1906), en el que los colores intensos, utilizados por complementariedad, se combinaban sin la preocupación de que dichos tonos se correspondieran con los propios de los objetos externos, ni que los tamaños de los cuerpos guardaran la proporcionalidad entre sí. Hay en este movimiento, que logra al fin la síntesis de los cuatro maestros postimpresionistas y alcanza su culmen con *Le bonheur de vivre* (1906), mucho de simbólico, como subraya otro cuadro de Matisse, *Luxe, calme et volupté* (1905), cuyo título es un claro homenaje al poema de Baudelaire (*L'invitation au voyage*) de *Les Fleurs du mal* (1857)[98]. Este homenaje, que conecta a Matisse con los poetas simbolistas franceses del siglo XIX, adelanta un vínculo que será compartido por todas las vanguardias artísticas en sus más diversas manifestaciones y no solo por los poetas.

2.2. *Les Demoiselles d'Avignon*: El preludio del movimiento cubista

Aunque se ha discutido ampliamente sobre esta pintura, actualmente existe un amplio consenso en admitir que no se trata aún de una pintura plenamente cubista, si bien ya cuenta con características de esta corriente artística –la más palpable, la perspectiva múltiple–, según podemos leer en muchos estudios, como por ejemplo en *Arte desde 1900, modernidad, antimodernidad, posmodernidad*[99], en *El cubismo. Una historia y un análisis* de John Golding[100] o en *Nacimiento y desintegración del cubismo: Apollinaire y Picasso* de Tomás Llorens[101]. Tal como se explica en el primero de los citados, el texto de Alfred H. Barr, *Picasso: Forty Years of His Art*, que se empleó para la retrospectiva del pintor que el MOMA organizó en 1939, consolidó el error de que, como pintura inacabada, *Les Demoiselles d'Avignon* constituía un eslabón de transición

[96] *Ibíd.*
[97] *Ibíd.*
[98] Id., pp. 71-77.
[99] Foster, H. *et al.*, *Arte desde 1900, modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Madrid, Ediciones Akal, 2006, pp. 78-79 y p. 84.
[100] Golding, J., *El cubismo. Una historia y un análisis 1907-1914*, Madrid, Alianza Editorial, 1993, p. 62.
[101] Llorens Serra, T., *Nacimiento y desintegración del cubismo: Apollinaire y Picasso*, Ediciones Universidad de Navarra, 2001, p. 45.

del arte cubista. La obra de Picasso no era comprendida por los críticos y la aparente falta de unidad de las distintas partes del cuadro daba la impresión de que tan solo era un mero ensayo fallido en pos de mejores resultados. Sin embargo, con la aparición en 1972 del ensayo de Leo Steinberg, *The Philosophical Brothel*, la perspectiva cambió y comenzó a considerarse el cuadro como una obra acabada, sin que importasen los desacuerdos estilísticos entre la parte izquierda y la derecha del cuadro[102].

Además, esta falta de unidad estilística no es una casualidad, sino un acto premeditado, que tiene que ver con la concepción artística que se está imponiendo en aquel momento[103]. Este cuadro rompe con el arte narrativo tradicional, convirtiéndose en una antinarración, donde "las figuras más próximas no comparten ni un espacio común ni una acción común, no se comunican ni interactúan, sino que se relacionan de forma individual, directa, con el espectador"[104]. Pensamos que aquí ya se anuncia una característica de la pintura de vanguardia y del cubismo, la del cuadro como objeto individual, pues, como hemos indicado, las figuras forman un todo que se dirige al espectador como intérprete del cuadro. Al mismo tiempo, este anuncia una unidad formada por elementos que no comparten ni espacio ni historia, que se reúnen por su disimilitud, por lo que se prefigura la simultaneidad cubista: "Es la falta de unidad estilística y escénica de la obra la que une a la pintura con el espectador"[105]. Por otra parte, al ir contra la narrativa tradicional, Picasso conjugaba en uno solo los dos actos contra la tradición occidental:

> [...] yuxtaponiendo fuentes contradictorias en una mezcla que anulaba su decoro y su significación histórica y al mismo tiempo tomando préstamos de otras culturas. [...] (En comparación con *Le bonheur de vivre* de Matisse) Picasso, al centrarse en el ataque contra la condición misma de la contemplación, había llevado mucho más lejos la lucha contra la mímesis.[106]

Como podemos constatar por lo dicho, Picasso cuestionaba las leyes de la representación. *Les Demoiselles* sugiere la idea de que los signos se pueden combinar y moverse, de ahí que su significado va a variar según el contexto en que aparezcan.[107]

[102] Foster, H. *et al.*, *Arte desde 1900, modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, *op. cit.*, pp. 78-79.
[103] Id., p. 80.
[104] Id., p. 82.
[105] *Ibíd.*
[106] Id., p. 84.
[107] *Ibíd.*

Por lo que se refiere a los préstamos de otros culturas, sabemos que en la parte izquierda del cuadro se muestra la influencia del primitivismo ibérico y en la derecha la del arte tribal africano. Precisamente la escultura tribal y la pintura de Cézanne, ambas fuentes fundamentales para Picasso en la elaboración de *Les Demoiselles*, "iban a ser los fenómenos artísticos más influyentes en la creación del cubismo"[108], cuyos rasgos primordiales veremos con más detenimiento en el capítulo siguiente, si bien ni la una ni la otra son interpretados aún en términos cubistas en esta obra.[109] No obstante, más allá del influjo de la escultura africana o de Cézanne, en este cuadro de Picasso también la simultaneidad ya nombrada se ve reforzada por uno de los rasgos principales de la pintura cubista: "la combinación de varios puntos de vista de un motivo en una única imagen"[110]. Así se combinan en cada una de las figuras femeninas distintas perspectivas del cuerpo en un conjunto que el ojo nunca podrá apreciar en su visión habitual.

En cuanto al arte tribal africano, el uso que de él hace Picasso se aleja de la mera copia de las formas externas y esboza otra de las características que se mostrarán plenamente en el cubismo: la búsqueda de un esencialismo interior, ligado a la subjetividad, pero que busca una interpretación superior basada en las matemáticas, en la geometría y en la razón. Esa es la causa de que lo que interese más a Picasso del arte africano sea la importancia conceptual que este da a las partes principales del cuerpo, como la cabeza o el tronco, a los que da un tamaño mayor al de la realidad externa, mientras que las extremidades son representadas mediante pequeños cilindros. A esto se referirá Golding cuando habla del carácter más racional del arte:

> Al acentuar el carácter más «razonable» o racional del arte africano, Picasso estaba subrayando la cualidad que lo distingue del arte occidental. Frente a este, el arte tribal es más conceptual, está mucho menos condicionado por las apariencias visuales. [...] Este era el verdadero eslabón entre el cubismo y el arte tribal. [...] Este elemento conceptual del cubismo fue lo que permitió a los pintores distanciarse de las apariencias visuales sin perder contacto, al mismo tiempo, con el mundo material circundante.[111]

Respecto a Cézanne, su pintura inspiró e iluminó el camino de los principales pintores del primer cuarto del siglo XX y los pintores cubistas no fueron menos, aunque

---

[108] Golding, J., *El cubismo. Una historia y un análisis*, *op. cit.*, p. 62.
[109] *Ibíd.*
[110] *Ibíd.*
[111] Id., pp. 64-65.

la interpretación por parte de cada artista fuera diferente. Rasgos como la plasmación de un mismo objeto desde distintos puntos de vista, la geometrización de los objetos, las deformaciones de los mismos y, por tanto, una cierta inclinación hacia la abstracción, son características que se pueden observar tanto en Picasso como en Braque ya en 1907 y 1908 y que se acentuarán en 1909 y 1910, en su etapa propiamente cubista.[112]

No olvidemos que Cézanne no era partidario de la *impresión* y prefería una comprensión más profunda de la realidad, en la que la forma precisa, cerrada y el volumen de los objetos eran muy importantes, así como el color. Buscaba una obra duradera, como el arte de los museos.[113] En él se da ya el esencialismo del que hablábamos para *Les Demoiselles* y el cubismo, ya que quiere representar la realidad externa en su esencia interna, que él conoce por sus paseos, por los olores y no solo mediante la vista. A eso lo denominaba "un realismo lleno de grandeza", "un heroísmo de lo real".[114] A este respecto afirma De Micheli:

> En Cézanne hay meditación, hay reflexión interior: "El paisaje se humaniza, se refleja y piensa en mí. [...] Yo soy la conciencia subjetiva de este paisaje y mi lienzo es la conciencia objetiva. Mi tela y el paisaje, la una y el otro fuera de mí, pero el segundo caótico, casual, confuso, sin vida lógica y sin ninguna racionalidad: la primera, duradera, categorizada y partícipe de la modalidad de las ideas".[115][116]

Así pues, ya vemos que aquí se plantea el problema de la autonomía del arte, antes de que las vanguardias hicieran suyo este axioma. La obra pictórica "es un *ente en sí*, con leyes absolutamente propias"[117] y posee una vida propia e independiente como objeto.

2.3. Breve cronología de las relaciones de los pintores cubistas entre sí y con los representantes de otras artes y movimientos artísticos

Cuando Picasso pinta *Les Demoiselles d'Avignon*, Apollinaire ya mantenía una amistad con el pintor malagueño y en sus visitas al *Bateau-Lavoir* era frecuente que se

---

[112] Id., pp. 71-79.
[113] De Micheli, M., *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, *op. cit.*, pp. 173-174.
[114] Id., pp. 174-175.
[115] Id., p. 176.
[116] Según el estudio de De Micheli, las citas de Cézanne son del libro de E. Bernard, *Souvenirs sur P. Cézanne,* R. G. Michel, París, 1927 y de la obra J. Gasquet, *Cézanne*, Bamheim-Jeune, París, 1926.
[117] *Ibíd.*

hallara acompañado por los poetas André Salmon y Max Jacob. De esta sintonía entre pintores y poetas surgirá una fructífera cosecha para el arte. En lo que concierne a la relación entre Picasso y Braque, se ha comentado con frecuencia que fue Apollinaire quien los presentó a finales de 1907. Pero en realidad debieron de conocerse antes, pues en un cuaderno de dibujo de Picasso de la primavera de ese año menciona a Braque un par de veces.[118]

Sea como fuere, lo cierto es que en 1908 comienza una intensa colaboración que solo sería cortada por el estallido de la primera guerra mundial. Empezaron a reunirse diariamente para conversar, visitar museos y galerías y mostrarse sus respectivos trabajos. Y en los años de más intenso trabajo en su etapa cubista la proximidad era tal que a veces es casi imposible distinguir sus respectivas contribuciones. Sin embargo, los escritores y críticos de su época proclamaban a Picasso como líder y creador del movimiento, lo que resulta extraño, puesto que el término "cubista" se debe a la denominación peyorativa que el crítico Louis de Vauxcelles aplicó a los cuadros expuestos por Braque en la galería de Kahnweiler en 1908.[119] La explicación, sin duda, está en el hecho de que Picasso era más conocido que Braque, tenía un carácter más dinámico y sociable –su personalidad había impresionado a críticos como Apollinarie, Salmon y Vauxcelles, con los que había entablado una amistad–, había realizado ya exposiciones monográficas en el extranjero, además de ser más prolífico.[120]

Por lo que respecta a los restantes pintores que se unieron al movimiento cubista, si bien pocos de ellos realmente pueden considerarse realmente como tales –aparte de Robert y Sonia Delaunay y Gris, los demás comparten quizás una mera apariencia de cubismo–, para ellos fue muy importante la retrospectiva de Cézanne de los *Indépendants* de 1907, ya nombrada en este mismo capítulo, porque a partir de 1909 les sirvió para hacer una lectura más intelectual y formal de él y más alejada de lo visual, como ya le había ocurrido a Braque.[121]

Esto produjo un cambio en el arte expuesto en el *Salon des Indépendants* de 1910, de manera que Apollinaire en *L'intransigeant* del 18 de marzo de ese año saludaba las obras presentes en la exposición como la derrota del impresionismo. Aquel mismo día, Vauxcelles desde las columnas de *Gil Blas* expresaba una opinión bien distinta, al

[118] Golding, J., *El cubismo. Una historia y un análisis*, *op. cit.*, p. 25.
[119] Id., p. 26.
[120] Id., p. 27.
[121] Id., p. 28.

llamar a algunos de los pintores de la muestra "geómetras ignorantes, que reducen el paisaje y el cuerpo humano a insípidos cubos"[122].

1910 fue el año en que los pintores cubistas, exceptuando a Picasso y Braque, se reunirían conscientemente para formar un grupo, aunque algunos ya se conocían de antes. Metzinger y Delaunay en 1906 habían expuesto retratos el uno del otro en el *Salon d'Automne*. Robert Delaunay había trabado amistad con Léger y Le Fauconnier en 1907. Gleizes y Le Fauconnier se encontraron en 1909 en las reuniones que organizaba en su casa el escritor Alexandre Mercereau. Léger parece que entró en la tertulia de Mercereau en 1910 presentado por Delaunay. Otro lugar de reunión de los pintores fue la *Closerie des Lilas*, donde los martes la revista *Vers et Prose* organizaba sus veladas. Este café servía de punto de encuentro de los viejos poetas simbolistas, pero allí también hacían acto de presencia jóvenes figuras literarias como Apollinaire, Allard, Salmon y Mercereau.[123]

La exposición en el *Salon d'Automne* de 1910 provocó la percepción de características comunes entre algunos pintores, como Gleizes, Metzinger y Le Fauconnier, por parte de la crítica, lo que originó el entusiasmo de escritores y poetas ante el posible surgimiento de una nueva escuela pictórica. Apollinarie y Salmon se percataron de que el último estilo de Picasso contenía los elementos de un arte nuevo y veían cómo algunos otros pintores evolucionaban en el mismo sentido.[124]

Además de las tertulias en casa de Mercereau y en *La Closerie*, pintores y escritores comenzaron a reunirse en el estudio de Le Fauconnier durante el otoño de 1910. A principios del año siguiente, también Gleizes empezó a organizar veladas en su estudio de Courbevoie. Pero ni Braque ni Picasso, verdaderos fundadores del movimiento, asistían a estas asambleas artísticas.[125]

La primera aparición de los cubistas como grupo tuvo lugar en el *Salon des Indépendants* de 1911, ante la insistencia de escritores como Apollinarie, Salmon y Allard. La larga reseña de Apollinaire en *L'intransigeant* sirvió para convertirlo en valedor del grupo.[126] Como subraya Golding:

[122] *Ibíd.* La cita de Vauxcelles es de *Gil Blas*, 18 de marzo de 1910.
[123] Id., p. 29.
[124] Id., pp. 29-30.
[125] Id., p. 30.
[126] Id., pp. 30-31.

> Incluso sin las obras de Picasso y Braque, el público vio en esta manifestación un nuevo punto de partida para el arte; y ello pese a que en muchos sentidos el *succès de scandale* de los *Indépendants* fuera responsabilidad tanto de los poetas como de los pintores. [...] El uso del término "cubismo" se había generalizado en la prensa tras la apertura del *Salon* [...] pese a que Apollinaire sólo se había referido a Metzinger, que exponía una pintura directamente influida por Picasso [...]. [127]

La obra de estos pintores poco tenía que ver con la de Braque y Picasso, porque en verdad conocían poco la pintura del segundo y nada la del primero. Por eso, hasta que las innovaciones de los creadores del cubismo (construcción del cuadro a través de una trama lineal, fusión de los objetos con su entorno, plasmación de varios puntos de vista de un objeto en el cuadro) no se difundieron entre más artistas, estos no adquirieron un estilo identificable.[128] Y esta difusión tuvo lugar, ya que, a pesar de que hasta finales de 1912 Picasso y Braque vivieron en Montmartre y su relación con los otros "cubistas", que vivían en la orilla izquierda del Sena, fue escasa, lo cierto es que algunas obras de Braque se habían expuesto en el *Salon des Indépendants* de 1909 y ambos habían presentado sus trabajos en la galería de Kahnweiler y en la privada de Uhde. Además, Delaunay solía coincidir con Picasso en casa del *douanier* Rousseau y Metzinger lo visitaba en el *Bateau-Lavoir* y fue el difusor de sus hallazgos y de los de Braque hasta 1912, año a partir del cual Juan Gris cobra más importancia en esta tarea.[129]

Los poetas y escritores fueron muy importantes para el nuevo círculo de jóvenes pintores cubistas, ya que, además de trabajar mano a mano con ellos en la organización del *Salon des Indépendants* de 1911, ayudaron a dar cierta unidad a los diferentes aspectos del cubismo. Apollinaire, que se movía sin dificultad en todos los ambientes artísticos, continuó teniendo con Picasso una relación de amistad, y en el círculo que rodeaba a Picasso se hallaban poetas de la talla de Max Jacob y Pierre Reverdy.[130] También el cine ejerció su decisiva influencia en Picasso y Braque, conforme a lo expuesto en la muestra "Picasso, Braque y el Cine Antiguo en el Cubismo" (Galería PaceWildenstein, 2007), donde se nos informa de que los dos pintores eran acérrimos

[127] Id., p. 31.
[128] Id., p. 32.
[129] Id., pp. 32-33.
[130] Id., p. 33.

cinéfilos, ya en la época del cine mudo, y de que incluso su "austera paleta de grises y ocres y la pincelada fragmentada estarían influidas por las técnicas del cine antiguo"[131].

A este joven grupo de pintores que iba poco a poco bebiendo del arte de Picasso y Braque y que estaba integrado por Gleizes, Metzinger, Le Fauconnier, Léger y Delaunay, durante los años 1911 y 1912 se unieron otros pintores de los que podemos destacar a Archipenko, La Fresnaye, Picabia, Laurencin o los hermanos Duchamp (Jacques Villon, Marcel Duchamp y Raymond Duchamp-Villon). No obstante, la figura más destacada de entre los nuevos nombres que se sumaron al grupo fue Juan Gris. Llegó a París en 1906, se instaló en un estudio cercano al de Picasso en el *Bateau-Lavoir* y presenció cómo este daba sus primeros pasos y avanzaba en el camino cubista. En 1911 comenzó a pintar seriamente, tomando como punto de partida lo que había aprendido de la técnica de Picasso. Ya en 1912 se había convertido en un baluarte del cubismo, con una propuesta seria y coherente y, en adelante, sería él el encargado de sistematizar y transmitir los principios cubistas a los pintores jóvenes e incluso a los poetas (Huidobro y Reverdy, ambos objeto de nuestro estudio) como se verá más adelante.[132]

Sea como fuere, el cubismo emergente se iba consolidando de forma rápida y en el *Salon des Indépendants* de 1912 hubo varias salas dedicadas a los pintores cubistas. Esto se tradujo en una influencia cada vez mayor, hasta tal punto que en ese año el movimiento empieza a ser conocido fuera de Francia.[133]

La exposición monográfica cubista más significativa fue la de la *Section d'Or*, celebrada en la *Galerie de la Boétie* en octubre de 1912. Hasta el momento el cubismo, salvo las excepciones de los escritores y poetas afines al movimiento, como Apollinarie y Salmon, había suscitado muchas polémicas entre la crítica especializada de diarios y revistas. Normalmente, la reacción era de rechazo. Pero en esta ocasión, fueron los cubistas, pintores y poetas, los que buscaban la polémica y hacerse notar. Así, se enviaron demasiadas invitaciones, por lo que gran parte del público asistente tuvo que permanecer en la calle.[134] Asimismo, "se anunciaron conferencias de Apollinaire, Hourcade y Raynal y [...] se publicó una revista, *La Section d'Or*, [...] y entre sus colaboradores se encontraban Apollinaire, Reverdy, Max Jacob, Maurice Raynal,

[131] "Desvelan la influencia del cine en el Cubismo de Picasso y Braque", *Diario El Mundo*, 19/05/2007. Consultado el 28/10/2022. Versión electrónica disponible en el enlace: https://www.elmundo.es/elmundo/2007/05/19/cultura/1179566711.html
[132] Golding, J., *El cubismo. Una historia y un análisis*, *op. cit.*, pp. 33-34.
[133] Id., pp. 34-35.
[134] Id., pp. 35-36.

Salmon, Warnod y Hourcade".[135] Resulta claro que muchos poetas estaban implicados en la aventura cubista y algunos de ellos pusieron en práctica sus códigos en parte de su obra, como es el caso de Apollinaire, Max Jacob y Pierre Reverdy.

Al mismo tiempo y en consonancia con lo dicho, comenzaron a aparecer los primeros escritos sobre el cubismo pictórico, surgidos de la mano de pintores en algunos de los casos, como sucede con de *Du cubisme* de Gleizes y Metzinger, publicado en 1912, pero en otros, producto del trabajo de los poetas que frecuentaban a Picasso, como la *Histoire anécdotique du cubisme*, parte del libro *La jeune peinture contemporaine* de André Salmon, aparecida en 1912, o la conocida obra *Les peintres cubistes* (1913), de Apollinaire, quien dedicó a Picasso varios artículos de prensa entre 1905 y 1918, fecha de su muerte[136]. Todos ellos coinciden en atribuir al movimiento una serie de rasgos comunes, entre los que sobresalen la concepción del cubismo como un arte realista, aunque las apariencias naturales ya no fueran importantes, como una actividad intelectual, pues ya no se pinta la cosa como se ve, sino como se sabe que es (esencialismo ya nombrado). Otras características son el uso de formas geométricas simples y la combinación de varios puntos de vista de un objeto en una imagen.[137]

Este esencialismo es heredado por el cubismo claramente de Cézanne, dado que como vienen a decir Gleizes y Metzinger en *Du cubisme* para él la pintura ya no significa imitar un objeto a través de líneas y colores, sino expresar nuestras intuiciones internas sobre dicho objeto.[138]

En la exposición de la *Galerie de la Boétie*, Robert Delaunay no participó con ningún cuadro, pues más allá de diferencias personales, su obra se había ya alejado del cubismo practicado por el resto del grupo y ejecuta su propia versión del mismo, donde va derivando cada vez más hacia la abstracción y donde el color es el elemento fundamental.[139] Apollinaire calificó como «órfico» a esta versión del cubismo, porque, como apunta Golding, "este era más lírico y sensual que las experiencias cubistas contemporáneas [...] y porque veía en él una forma de pintura pura con analogías musicales"[140]. Músicos de la talla de Stravinsky o Erik Satie estuvieron muy próximos al círculo cubista.

[135] Id., p. 36.
[136] Apollinaire, G. *Picasso, 1905-1918*, Madrid, Casimiro Libros, 2017.
[137] Golding, J., *El cubismo. Una historia y un análisis*, *op. cit.*, p. 37.
[138] Id., p. 38.
[139] Id., pp. 39-40.
[140] Id., p. 40

Durante el otoño de 1912, Apollinaire vivió dos meses con el matrimonio Delaunay. En ese momento justo, los Delaunay se convierten en el centro de un nuevo grupo del van a formar parte, además de Apollinaire, Blaise Cendrars, Chagall y los pintores americanos Bruce y Frost.[141] A comienzos de 1913, este grupo dispone de un instrumento de difusión de sus ideas con la fundación de la revista *Montjoie* por Canudo, al tiempo que Apollinaire exponía sus ideas sobre el orfismo en publicaciones como *L'intransigeant* y *Les soirées de Paris*.[142] Así lo explica Golding:

> Delaunay pensaba que la base de sus experiencias artísticas eran los contrastes "simultáneos" de color [...]. Quería decir con ello que en su pintura las superficies de color no estaban destinadas a fundirse en el ojo del espectador, sino que éste debía percibir su interacción recíproca, origen de la forma y el espacio pictóricos.[143]

En esta afirmación de Golding vemos la importancia de la alternancia entre fondo y forma y de la ambigüedad que se sigue al confundirse la forma y el espacio que la rodea. Se trata de una característica por la que el orfismo demuestra no ser más que una prolongación del cubismo, pues en este también se dará el proceso de ambigüedad, como veremos en el próximo capítulo, no solo ya referido a la variante analítica, sino sobre todo a la sintética, más desarrollada por Juan Gris y que transmitirá tanto a Pierre Reverdy como a Vicente Huidobro y a otros poetas hispánicos como Gerardo Diego y Juan Larrea (especialmente a partir de 1916). Para el análisis de esta alternancia entre fondo y forma, como ya señalamos en el primer capítulo, es fundamental el conocimiento de la *Gestalt* tal y como la asimila la hermenéutica de W. Iser y la estudia Mª Ángeles Hermosilla en su trabajo.[144]

Continuando con el cubismo órfico de Delaunay, si la implicación de los poetas había sido capital para la formación y, sobre todo, la propagación de los fundamentos del cubismo de Braque y Picasso, la vinculación entre pintura y literatura será más fuerte aún en la corriente órfica. Esa es la razón de que Apollinaire, que, influido por el cubismo analítico de Picasso y Braque, ya exploraba las relaciones interartísticas en sus *Calligrammes*, se interesara por la serie *Les fenêtres* de Delaunay y se inspirara en su técnica para componer a fines de 1912 un poema de título similar y empleo de recursos

---

[141] Id., pp. 40-41.
[142] Id., p. 41.
[143] *Ibíd.*
[144] Hermosilla, M. A., "Procedimientos visuales en la teoría hermenéutica de Wolfgang Iser", *op. cit.*, p. 23.

análogos para producir un efecto similar (la simultaneidad): ausencia de puntuación, frases e ideas en apariencia inconexas y autosuficientes (intercambiables), etc.[145] Aquí claramente, con dicho poema, Apollinaire aplica las técnicas de transducción de las que hablábamos en el primer capítulo.[146] Con respecto a este poema, asevera Llorens Serra:

> En este poema aparecen retazos de frases oídas, fragmentos aislados que parecen no tener sentido [...] igual que se puede recordar vagamente un color sin saber exactamente a lo que corresponde. [...] Apollinaire denomina *simultaneísmo* a un modo de trabajar ajeno a las leyes lógicas de causa y efecto, o comienzo y final. [...] Esta forma de escribir permite a Apollinaire abrir dicha percepción a objetos que se presentan de forma simultánea, provocando una apreciación distinta del mundo. Con el principio de simultaneidad se sustituye la percepción lineal o habitual del mundo por una percepción [...] sin concepto.[147]

De este modo, se subraya el hecho de la evocación del color en *Les fenêtres* de Apollinaire como en la obra de Robert Delaunay, del supuesto sinsentido que camina hacia la abstracción igual que la pintura órfica y de la simultaneidad, tan importante para todas las variantes del cubismo, todas ellas influidas por el pensamiento de Bergson. Respecto a la vinculación de Delaunay con este pensador, De Micheli observa: "Sus composiciones de 1911 y 1912, *La ciudad*, *La torre Eiffel* y *Las ventanas simultáneas*, presentan, justamente, estas asociaciones de imágenes diversas de que habla Bergson [...]".[148] Y Mª Ángeles Hermosilla añade que la idea central del orfismo y de los Delaunay de los "contrastes simultáneos", la habían tomado prestada de la filosofía de Bergson, que distinguía entre la condición sucesiva del tiempo (artificial) y la simultánea (natural).[149]

Con respecto a la vinculación del orfismo con la literatura, en 1913 se crea el primer libro simultáneo. Se trata de *La prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France* de Blaise Cendrars, un poema de seis pies de largo, compuesto por letras de diferentes tamaños y colores sobre un fondo en color diseñado por Sonia Delaunay.[150] Así, se trataba de un cartel-poema de una longitud de dos metros y 36 cms. de ancho,

---

[145] Golding, J., *El cubismo. Una historia y un análisis*, *op. cit.*, p. 41.
[146] Vid. capítulo uno, apartado uno.
[147] Llorens Serra, T., *Nacimiento y desintegración del cubismo: Apollinaire y Picasso*, *op. cit.*, p. 61.
[148] De Micheli, M., *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, *op. cit.*, p. 181.
[149] Hermosilla Álvarez, M. A., "Cubismo y literatura: variaciones en la poesía francesa de vanguardia", *Cuadernos de Filología Francesa*, 28, 2017a, p. 256.
[150] Golding, J., *El cubismo. Una historia y un análisis*, *op. cit.*, p. 41.

que expresaba la simultaneidad con elementos propios de la publicidad. El texto está constituido por versos largos y otros muy cortos, lo que interrumpe la sucesión temporal, con lo que se crea la sensación de simultaneidad. A ello hay que agregar que las letras poseen diferentes tamaños y colores, lo que rompe también la linealidad y permite a Cendrars realizar un diálogo entre las artes.[151]

Pero este diálogo entre las artes no se ceñía a las relaciones entre la pintura y la poesía, cuyos ejemplos han sido los vistos hasta el momento. De esta forma, Canudo, en el número de *Montjoie* de abril-junio de 1914, al referirse al músico Stravinsky, sostiene que "participa de nuestra estética, del cubismo, del sincronismo, de la simultaneidad de unos y del ritmo onírico nervioso de otros".[152] También Mª Ángeles Hermosilla hace hincapié en el hecho de que durante la época de las vanguardias de principios del siglo XX los artistas tienden hacia una gran renovación, que se denominó *L'Esprit nouveau* y que consiste en una nueva concepción de la creación. Dentro de este calificativo se reunieron músicos como Debussy, Satie o Stravinsky, pintores como Picasso, Braque o Juan Gris y poetas como Apollinaire, Reverdy o Huidobro.[153]

De lo expuesto más arriba se deduce que Apollinaire se vio influido por Delaunay, pero ya antes consideraba que había inventado el simultaneísmo literario con sus *poèmes-conversations*, en los que, como comenta en su artículo "Simultanisme-Librettisme", publicado en *Les Soirées de Paris* en junio de 1914, "el poeta en el centro de la vida registra de algún modo el lirismo que le rodea". En este mismo artículo, amplía el concepto de simultaneidad para extender el mismo a la inclusión de varios puntos de vista de un objeto en una sola imagen.[154]

Siguiendo con el orfismo, el grupo se presentó de manera oficial en el *Salon des Indépendants* de 1913. Apollinaire en *Les peintres cubistes* de 1913 consideraba como propiamente órficos a Delaunay, Léger, Picabia, Duchamp y Picasso, este último por su emplazamiento de la luz. En la época, usualmente, eran más habitualmente identificables con el grupo, además de Delaunay, sus discípulos Bruce, Frost, su propia esposa Sonia y Alice Bailly, así como otros pintores que se habían desmarcado del

---

[151] Hermosilla Álvarez, M. A., "Cubismo y literatura: variaciones en la poesía francesa de vanguardia", *op. cit.*, p. 257.
[152] Golding, J., *El cubismo. Una historia y un análisis*, *op. cit.*, p. 42.
[153] Hermosilla Álvarez, M. A., "Cubismo y literatura: variaciones en la poesía francesa de vanguardia", *op. cit.*, pp. 254-255.
[154] Golding, J., *El cubismo. Una historia y un análisis*, *op. cit.*, p. 42.

cubismo de la primera época y habían derivado hacia un arte más abstracto, como Picabia, Kupka y Duchamp.[155]

Y su progresión fue tal que en el *Salon des Indépendants* de 1914 se presentaron muchos trabajos relacionados con el orfismo y hubo problemas para ubicarlos, de manera que hubo que recurrir al vestíbulo principal de la planta baja para exponerlos. Esto provocó que Salmon, en el número de marzo de 1914 de *Montjoie*, aludiera al orfismo como una amenaza para las otras variantes del cubismo, a pesar de que estas también estaban ganando nuevos partidarios.[156]

En cuanto a la difusión del cubismo fuera de Francia, hemos dicho que fue, sobre todo, a partir de 1912 cuando sucedió. En 1911 Mondrian ya estaba al tanto del movimiento y en años sucesivos fue desarrollando una tendencia abstracta (1913 y 1914) que desembocaría en Países Bajos en una abstracción pura en 1917 con *De Stijl* y el neoplasticismo. A Rusia, el cubismo, igual que a Países Bajos, llega en 1911 y se desarrolla el cubo-futurismo de Larionov y Malevich, pero la deriva hacia la abstracción es evidente en 1913, año en que Malevich prepara el lanzamiento del suprematismo.[157]

En el *Salon des Indépendants* de 1914 se percibía otra influencia, la del futurismo, como escribe Apollinaire en *Soirées de Paris* en marzo de ese año. No obstante, resulta paradójico, puesto que el futurismo bebió mucho del cubismo y en la época había quien lo consideraba, como el orfismo, una derivación suya. Pero es claro que los futuristas partían de sus propios principios radicales "y que vieron en el cubismo un medio para expresarse mejor"[158]. Marinetti redactó en 1909 el primer manifiesto futurista y al haber pasado mucho tiempo en Francia conocía de primera mano las novedades artísticas de vanguardia e incluso llegó a asistir con frecuencia a las reuniones de la *Closerie des Lilas*.[159]

A comienzos de 1910 aparecen los manifiestos pictóricos futuristas, pero realmente la obra de los pintores que firmaron dichos manifiestos carecía de orientación, si se exceptúa a Severini, que vivía en París y que estaba inmerso en su vanguardismo. Los otros intentaban plasmar el movimiento como algo simultáneo mediante una desfasada técnica divisionista y sus temas eran bastante obvios: el futurismo siempre quiso expresar los avances de la técnica, por lo que automóviles,

[155] Id., pp. 42-43.
[156] Id., p. 43.
[157] Id., p. 44.
[158] *Ibíd.*
[159] *Ibíd.*

aviones o la maquinaria industrial abundaban en sus lienzos y esculturas[160]. A pesar de ello, el futurismo ejerció una influencia importante en uno de los poetas objeto de nuestro estudio, Vicente Huidobro, como enunciaremos y demostraremos en su debido momento.

La idea de simultaneidad está presente en el futurismo e incluso Boccioni la pretendía anterior que en la pintura cubista, algo que resulta muy dudoso, pues ya está presente en los cuadros de Braque y Picasso de 1909. Sin embargo, hay que señalar que es una simultaneidad del movimiento y no estática, al contrario que en el cubismo, y que el tiempo es importante, mientras que en el cubismo no. Así, Golding declara:

> Una pintura de Carrà titulada *Simultaneità*, en la que se muestra la misma figura en una serie de actitudes sucesivas, indica que los futuristas se servían del concepto de simultaneidad solo en su acepción más simple, como combinación de diferentes aspectos de objetos o personas en movimiento dentro de una única imagen. Para Delaunay [...] el término tenía connotaciones más estrictamente plásticas.[161]

Para acabar con las influencias del cubismo en la escena internacional, debemos mencionar la conexión de Alemania con el cubismo. Quizás en este país el ascendiente del cubismo fue menor. La verdad es que hasta 1912 fue, sobre todo, Matisse y la pintura fauvista los que ejercen un influjo mayor en el expresionismo alemán predominante en la época. Hacia esta época disminuye y comienza a sentirse el peso del cubismo, pero fundamentalmente a través de Delaunay, lo que es comprensible, ya que los expresionistas estaban muy interesados en los colores vivos y sus contrastes. Los pintores en los que el orfismo de Delaunay se ve más reflejado son los artistas de *Der blaue Reiter*: Kandinsky, Klee, Marc y Macke[162].

Los tres últimos de los pintores citados tomaron del cubismo –a través de Delaunay principalmente– "el método de organización del lienzo en términos de facetas o planos interactivos y transparentes, mediante los cuales podía sugerirse una sensación de profundidad, preservando al mismo tiempo la unidad de la superficie pictórica"[163].

Luego, en 1914, estalló la Gran Guerra y el cubismo, como movimiento colectivo, se disolvió. Sin embargo, los más importantes críticos de arte y los marchantes habían

[160] Id., p. 45.
[161] Id., p. 47.
[162] Id., p. 48.
[163] Id., p. 49.

reconocido y comprendido su importancia.[164] Y, en nuestra opinión, siguió más allá del conflicto bélico, pues Juan Gris perfeccionó su cubismo sintético y, como veremos, ejerció su influencia en Reverdy y Huidobro en el intervalo que va de 1915 a 1923.

2.4. Picasso y Apollinaire

Como ya hemos dicho, el conocimiento entre Picasso y Apollinaire es anterior a 1907 y se remonta a los primeros años de su estancia en París: Picasso vive entre Barcelona y París entre 1901 y 1904, año en que se establece definitivamente en la capital francesa, mientras que Apollinaire llega en 1902. Y la influencia del pintor sobre el poeta se remonta a su época rosa, en la que la figura del arlequín es muy relevante, como por ejemplo en *La familia de saltimbanquis* de 1905.[165] Como nos indica Llorens Serra:

> La figura del arlequín se remonta a la transposición –hecha en el barroco– de un personaje medieval, pagano, del carnaval de cuaresma. Se trata de un dios infernal, el rey de los muertos que [...] aparece por ejemplo en los escritos de Heine y [...] en los de Schubert; se trata del *Hel König*, el rey del infierno [...][166]

En 1913, Apollinaire publica *Alcools*, primera recopilación de poemas tras 16 años de trabajo, donde se encuentran las *Canciones renanas*, de la que forma parte el poema *Crépuscule*, en el que se hace referencia a los arlequines dentro de la mitología infernal ya mencionada. El espíritu que alienta en este poema es similar al de las pinturas rosas de Picasso.[167]

Con *Les Demoiselles d'Avignon* y los prolegómenos del cubismo, donde se unen el interés por lo primitivo y lo antiguo –iberismo y arte tribal– con el mostrado por lo moderno, se manifiesta cada vez más la convergencia de Picasso y Apollinaire en el entusiasmo por el simbolismo rimbaudiano, en una época en que "Rimbaud es todavía un mito secreto: «Un soir, j'ai assis la Beauté sur mes genoux./Et je l'ai trouvée amère./Et je l'ai injuriée»[168]".[169]

[164] *Ibíd.*
[165] Llorens Serra, T., *Nacimiento y desintegración del cubismo: Apollinaire y Picasso*, *op. cit.*, p. 32.
[166] Id., pp. 32-33.
[167] Id., pp. 34-35.
[168] Prólogo a *Une saison en enfer* de Arthur Rimbaud.
[169] Llorens Serra, T., *Nacimiento y desintegración del cubismo: Apollinaire y Picasso*, *op. cit.*, pp. 43-45.

A partir de 1908 y, sobre todo, 1909, se gesta el cubismo y este, como hemos mencionado, se caracteriza por la simultaneidad, una simultaneidad al servicio de la construcción plana del cuadro (montaje), a diferencia del futurismo que busca la simulación del movimiento[170], según distingue Mª Ángeles Hermosilla, "en el campo pictórico esta simultaneidad es preferentemente espacial en el cubismo, dado su carácter estático, mientras que los futuristas exploran la simultaneidad espacio-temporal".[171]

Pero aunque los poetas que ponen en práctica el cubismo lo hacen sobre todo entre 1917 y 1920 (caso de Pierre Reverdy y Huidobro y de otros como Gerardo Diego o Juan Larrea), la técnica de la simultaneidad llevada a la poesía e influida por el cubismo picassiano se utiliza por primera vez en *Zone* de Apollinaire (*Alcools*).[172] En la conferencia de 1917, *L'esprit nouveau et les poètes*, Apollinaire cuenta cómo se pasa de la poesía tradicional con sus estrofas, su métrica y su rima a una nueva concepción de la forma regida por el verso libre y ciertos recursos tipográficos, que inciden en el aspecto visual. El antecesor de esta poesía es Mallarmé, con su *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897)[173]. Veamos el comienzo del poema:

ZONE

À la fin tu es las de ce monde ancien
Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin
Tu en as assez de vivre dans l'antiquité grecque et romaine

Ici même les automobiles ont l'air d'être anciennes
La religion seule est restée toute neuve la religion
Est restée simple comme les hangars de Port-Aviation

Aquí vemos que ciertos rasgos se presentan para reproducir la simultaneidad pictórica, como son el predominio de verbos en presente, la ausencia de subordinación y de puntuación al final del verso, lo que permite que estos sean intercambiables y que el poema sea estático, como ocurre en los cuadros del cubismo analítico, tendencia a la que se ajusta este poema. Observamos que los elementos modernos son ponderados en

170 Haderman, P., "Cubistes et poètes à Paris" en Weisgerber, J. (ed.), Budapest, Akademei Kiadó, 1984, vol. 1, p. 314.
171 Hermosilla Álvarez, M. A., "Cubismo y literatura: variaciones en la poesía francesa de vanguardia", *op. cit.*, p. 256.
172 Id., p. 259.
173 Id., p. 260.

el texto y que en este predomina el mundo de los objetos que van sucediéndose simultáneamente en el mismo. Pero estos objetos "son materiales sacados de su uso cotidiano que adquieren un nuevo contexto en el poema. El proceso es semejante al del *collage* en el cubismo pictórico".[174]

Estos lazos señalados entre Picasso y Apollinaire son extensibles a todo el arte nuevo que se produce en las dos primeras décadas del siglo XX, y se traduce primero en la circulación de ciertos motivos, como el del arlequín ya reseñado, luego en una ética compartida de trabajo, apartada de la mímesis y de la temporalidad del tema histórico, y, finalmente, toma cuerpo en un método emparentado, próximo, que busca los mismos efectos en el receptor y considera la obra de arte como un objeto que debe ser interpretado por este, afirmación que se puede observar en la misma estructura del libro de Philippe Geinoz, *Relations au travail*. *Dialogue entre poésie et peinture à l'époque du cubisme: Apollinaire-Picasso-Braque-Gris-Reverdy*. El poema "Liens" de Apollinaire, que abre *Caligrammes y* fue publicado por primera vez en *Montjoie* en abril de 1913, habla precisamente de los lazos que el nuevo arte rompe con el pasado (con la mímesis, con los temas históricos y mitológicos) y cómo se entablan unos nuevos "liens" entre los nuevos artistas, a través de su nueva visión del arte. Es sintomático que en el año en que se publica este poema acababa de aparecer su libro *Alcools* (con el retrato cubista de Apollinaire que había hecho Picasso) y sus *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes*.[175]

En relación a estas tres fases de aproximación entre el trabajo de pintores y poetas que hemos indicado en el párrafo inmediatamente anterior a este, comenta Geinoz:

> Et il devient possible de penser une peinture qui remplirait dans son domaine d'action un rôle comparable à celui que joue la poésie lyrique relativemente à la parole et aux formes discursives qui la regissent. [...] la relation entre les deux arts se redéfinit en termes d'effets et de fonction, autrement dit en termes de travail.[176][177]

[174] *Ibíd.*
[175] Geinoz, F., *Relations au travail. Dialogue entre poésie et peinture à l'époque du cubisme: Apollinaire-Picasso-Braque-Gris-Reverdy*, Genève, Librairie Droz S. A., 2014, pp. 13-18.
[176] Id., p. 19.
[177] Traducción de la cita: Y se hace posible pensar una pintura que cumpliría en su campo de acción un papel comparable al que representa la poesía lírica en relación con la palabra y las formas que la rigen. [...] La relación entre las dos artes se redefine en términos de efectos y de función, dicho de otro modo en términos de trabajo.

Así, tanto pintura como poesía buscarán el mismo efecto en el espectador, esperando que este capte la simultaneidad de los elementos de la obra y cómo esta se rige por unas leyes propias más allá de la representación imitativa, unas leyes que responden a una reinterpretación interna de la realidad exterior. Por ello, Geinoz continúa:

> Si les oeuvres [...] se prêtent à la comparaison, c'est qu'elles font la même chose, et au-delà qu'elles font faire la même chose, c'est-à-dire qu'elles réclament du lecteur ou du spectateur une même activité. [...] La similarité qui se dégage est donc de nature structurelle, et même du nature structurale [...] les rapprochements inédits proposés par les toiles et les textes s'opèrent d'une manière directe, non syntaxique, par le jeu des ressemblances et des différences.[178]

2.5. Juan Gris, Pierre Reverdy y Vicente Huidobro

En el apartado 2.3, hablamos de la llegada de Juan Gris a París en 1906 y de que imbuido de la obra de Picasso, que observó en sus diferentes etapas de evolución cubista, empieza a trabajar con mayor ahínco y orientación en su pintura en 1911. En 1912 ya es considerado como uno de los pintores cubistas de más talento. Además, sistematizó los principios del cubismo, que propagó, sustituyendo en esta tarea a Metzinger. No en vano Claude Cailleau dice de Gris, refiriéndose al momento en que Reverdy y el pintor español se conocen a finales de 1910, que Gris "emboîte le pas aux cubistes de la première heure".[179] Es decir, que había absorbido los principios cubistas y los ponía en práctica. No obstante, Gris iba más allá de sus maestros y condujo el cubismo sintético a su mayor expresión, empleando un método deductivo que va de lo general a lo particular, de lo abstracto a lo real, de la idea a su materialización en formas concretas.[180]

Como señala M ª Ángeles Hermosilla al analizar bajo un prisma cubista la poesía de Gerardo Diego, el cubismo sintético se caracteriza por la yuxtaposición de elementos dispares (como puede ser en Gris hacer coincidir en un mismo trazo la quilla de un barco y la curva de una copa), el uso del "collage" y la ausencia de perspectiva. Todo

---

[178] Geinoz, F., *Relations au travail. Dialogue entre poésie et peinture à l'époque du cubisme: Apollinaire-Picasso-Braque-Gris-Reverdy*, *op. cit.*, p. 19.
[179] Cailleau, C. *Dans les pas de Pierre Reverdy*, Saint-Jean-des-Mauvrets, Éditions du Petit Pavé, 2006, p. 63.
[180] Golding, J., *El cubismo. Una historia y un análisis*, *op. cit.*, p. 116.

esto hace del cuadro un objeto.[181] En otro artículo anterior ya hacía alusión al cuadro de Juan Gris *Vista de la bahía* (1921), "donde los elementos del exterior y del interior quedan dentro del mismo espacio".[182] Aquí se está refiriendo de manera clara a la transparencia de planos, que reúne en un mismo plano los elementos que están alejados entre sí, lo externo y lo interno, para producir una sensación de síntesis de los objetos y crear un efecto de ambigüedad.

El cubismo de Gris es sintético, ya que ni siquiera parte de la realidad como referencia, sino que efectúa una "reducción eidética" del objeto, o sea, se queda con sus aspectos esenciales, con lo que se crea un objeto nuevo.[183] Esta vertiente del cubismo según De Micheli se afirma en 1910[184] y según Golding a partir de 1912[185]. Otra de sus características fundamentales será que "el objeto ya no es analizado y desmembrado en todas sus partes constitutivas, sino que se resumen en su fisonomía esencial sin ninguna sujeción a las reglas de la imitación".[186]

La idea de que Juan Gris era el más acérrimo defensor del cubismo sintético, superando en este camino a Picasso o a Braque, queda reforzada por las palabras de De Micheli:

> La geometría, las matemáticas y el pensamiento puro lo fascinaban. Sus meditaciones estéticas se basaban en el nuevo platonismo que se había difundido en las ciencias. En este aspecto, Gris es, sin duda el más riguroso defensor del cubismo sintético. Afirmaba pintar no partiendo de la realidad, sino de la idea. La suya [...] era una pintura "deductiva" que descendía de lo universal a lo particular [...] Gris sienta las bases del apriorismo artístico contemporáneo. [...] La síntesis tendrá lugar antes [...] será [...] una pura síntesis plástica a priori.[187]

[181] Hermosilla Álvarez, M. A., "Espacios y estéticas transfronterizos: el cubismo en la poesía española". En Guyard, E. y Mékouar-Hertzberg, N. (dir.), *Frontières dans le monde ibérique et ibéro-américain. Une approche plurielle*, *Leia,* vol. 50, Peter Lang, 2022, p. 264.
[182] Hermosilla Álvarez, M. A., "La poesía cubista de Gerardo Diego: un ejemplo". En Prudon, M. (ed.), *Peinture et écriture,* La différence/Éditions Unesco, 1996, p. 169.
[183] Hermosilla Álvarez, M. A., "La transcription de la simultaneité spatiale dans la poésie cubiste de Gerardo Diego" en Prudon, M. (ed.), *Peinture et écriture 3: frontières éclatées*, La différence/Éditions Unesco, 2000, p. 180.
[184] De Micheli, M., *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, *op. cit.*, p. 180.
[185] Golding, J., *El cubismo. Una historia y un análisis*, *op. cit.* pp. 99-135.
[186] De Micheli, M., *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, *op. cit.*, p. 180.
[187] Id., p. 182.

Por lo que respecta a la vertiente poética del cubismo sintético, quizás sea Pierre Reverdy su más fiel y sistemático representante.[188] Este llega a París el 3 de octubre de 1910 desde Narbonne en *le midi* francés. Nada más llegar se instala en Montmartre y traba conocimiento con Severini que le presenta a Max Jacob. Muy pronto conoce también a Juan Gris, cuatro años mayor que él. A través de Gris conoce a Picasso y a Braque en 1911. En abril de 1912 se instala en *Le Bateau Lavoir*, enfrente de Juan Gris. Ese mismo año debe buscar trabajo porque tiene dificultades económicas y lo encuentra de corrector en una imprenta. Como vemos, es curioso que tratase más con los pintores enseguida que con los escritores y que en aquel entonces no hubiese publicado aún nada. Su actividad poética y de crítica artística en realidad se desatará con la fundación de la revista *Nord-Sud* en 1917 y que aparecerá hasta octubre de 1918 (nº 16 de la revista y último).[189]

Aunque su relación con Gris fuese estrecha y sin duda su trabajo le influyó por su sistematización, con quien mantiene el diálogo más fructífero es con Braque, pues hay que recordar que fue él quien en el otoño de 1912 creó el primer *papier collé*, esencial para el cubismo.[190] Tanto es así y tanto concuerdan sus opiniones con las de Braque que Reverdy, tras publicar en el número uno de la revista *Nord-Sud* de marzo de 1917 un artículo titulado “Sur le cubisme” y en el número cuatro de junio-julio de 1917 otro llamado “Essai d’esthétique littéraire”, donde formula las mismas tesis en las que prevalece la dimensión intelectual y objetiva del cubismo, le pide a Braque que firme el artículo “Pensées et réflexions sur la peinture”, que aparecerá en el número diez de diciembre del mismo año. Los borradores preparatorios del artículo se guardan en la *Bibliothèque littéraire Jacques-Doucet* y redactados de mano de Reverdy son testimonio del trabajo conjunto de ambos artistas.[191]

Ese trabajo tiene por objeto descubrir al público en qué consiste el verdadero cubismo, dado que pintores como Herbin, Lhote y Diego Rivera toman ciertos procedimientos del cubismo, pero continúan representado la realidad de manera tradicional, mientras que otros, como los futuristas, toman de la modernidad solo los objetos que representan el avance técnico sin adoptar las técnicas que abandonan la imitación antigua. Incluso se suscita la polémica, pues Jean Cocteau defiende el *trompe-*

---

[188] Hermosilla Álvarez, M. A., “Cubismo y literatura: variaciones en la poesía francesa de vanguardia”, *op. cit.*, p. 266.
[189] Cailleau, C. *Dans les pas de Pierre Reverdy*, *op. cit.*, pp. 58-69.
[190] Hermosilla Álvarez, M. A., “Cubismo y literatura: variaciones en la poesía francesa de vanguardia”, *op. cit.*, p. 266.
[191] Nicol, F., *Braque et Reverdy. La genèse des Pensées de 1917*, París, L’échoppe, 2006, pp. 7-9.

oeil como forma de que el arte siga conectado con la realidad, mientras que Braque y Reverdy piensan que son restos de la ilusión que engaña a la vista y consideran los *papiers collés*, en el polo opuesto del *trompe-oeil*, como la manera de acabar definitivamente con la imitación de lo real.[192]

De ahí que reiteremos de nuevo que Reverdy es el poeta que ejemplifica mejor el cubismo sintético en literatura, ya que a pesar de que él niega esta apelación y alude a Rimbaud y Mallarmé como descubridores de ciertos procedimientos y formas de concebir el arte que influyen en todos los movimientos artísticos de vanguardia, lo cierto es que la crítica reconoce "el esfuerzo del poeta por establecer un principio estético general que, inspirado en la comprensión de la pintura cubista, puede aplicarse a la literatura".[193]

En lo concerniente a Vicente Huidobro, el otro poeta objeto de nuestro estudio, también realiza la transducción de ciertos procedimientos del cubismo pictórico, llevado a la poesía, si bien la mayor presencia de movimiento en sus textos, lo emparenta con el futurismo, como comenta Susana Benko en el capítulo III de *Vicente Huidobro y el cubismo*.[194] También Caracciolo Trejo habla de la vinculación del poeta con este movimiento artístico, afirmando que los puntos en común con él sobre todo radican en la confianza en la ciencia y en las transformaciones y en el dominio sobre la naturaleza que aquella puede aportar. Asimismo, postula que la poesía de Huidobro carece del movimiento característico del futurismo[195], si bien en esto no estamos completamente de acuerdo, como demostraremos en los análisis de los poemas.

En noviembre de 1916, Vicente Huidobro llega a España y desde Cádiz pasa a Madrid, donde conoce a la intelectualidad del momento y Rafael Cansinos Assens le sirve de guía.[196] No olvidemos que a su vuelta en 1918 será transmisor del creacionismo en España –o del cubismo, lo que en realidad viene a ser lo mismo–, como comentaremos en el capítulo dedicado al cubismo literario. En diciembre de ese mismo año parte hacia París, donde, a través de Pierre-Albert Birot, conoce a Pierre Reverdy y a los poetas que se van a congregar en torno a la revista *Nord-Sud*, de la que será

---

[192] Id., pp. 22-23.

[193] Hermosilla Álvarez, M. A., "Cubismo y literatura: variaciones en la poesía francesa de vanguardia", *op. cit.*, p. 267.

[194] Benko, S. *Vicente Huidobro y el cubismo*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1993, pp. 61-62.

[195] Caracciolo Trejo, E., *La poesía de Vicente Huidobro y la vanguardia*, Madrid, Gredos, 1974, p. 30.

[196] Huidobro, V., *Obra poética* (Cedomil Goic coord.), Madrid, ALLCA XX/Ediciones Unesco, 2003, p. 379.

fundador y financiador durante los diez primeros números correspondientes a 1917. En 1918 dejará de colaborar con la revista debido a diferencias con Reverdy, director de la misma.[197]

En opinión de Guillermo de Torre estas diferencias se deben a que Reverdy piensa que Huidobro ha imitado su poesía y después se ha pretendido fundador de un tal movimiento creacionista, que traslada el cubismo francés a España, lo cual hace antedatando un libro publicado en París en 1917 (*El espejo de agua*) y pretendiendo que vio la luz en Buenos Aires en 1916.[198] De Torre, por otra parte, estima que Reverdy muy posiblemente lleva la razón, puesto que todos los libros escritos por Huidobro hasta 1916, incluido *Adán* de ese mismo año, están muy lejos de la estética creacionista y que su egolatría lo lleva a sostener el haber creado una serie de recursos, como "el propósito imaginista, la técnica del verso sin rima, el sistema tipográfico, etc.",[199] que precisamente descubre en París. El crítico además sostiene que, antes de su llegada a París, Huidobro carece tanto de originalidad que "su espíritu mimético llega a la más descarada rapsodia de los motivos rubenianos"[200]. A pesar de estas consideraciones negativas, De Torre no niega la calidad de la propuesta de Huidobro y declara que es en *Poemas árticos* (1918) "donde sus alquimias verbales e imaginativas logran más originales «trouvailles». Abundan las imágenes duples y múltiples"[201].

Huidobro regresa a Madrid en agosto de 1918, trayendo consigo un libro publicado en París en 1917, *Horizon Carré*, en cuya elaboración le sirvió de gran ayuda Juan Gris, como sostiene Cedomil Goic:

> En varios poemas es reconocible la mano del pintor Juan Gris en la corrección de títulos de poemas de altas y bajas a altas, que se hará sistemática en el resto de los poemas; otro tanto acontece con la elevación, a altas solas, de versos en altas y bajas; e igualmente, con la disposición visual de poemas como "Matin" o "Fin" y el caligrama de "Guitare", sin hablar para nada de "Paysage".[202]

---

[197] *Ibíd.*
[198] De Torre, G., *Literaturas europeas de vanguardia*, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2001, p. 114. La opinión de Reverdy se toma de una entrevista publicada en *El Liberal*, el 30 de junio de 1920.
[199] *Ibíd.*
[200] Id., p. 115.
[201] Id., p. 123.
[202] Huidobro, V., *Obra poética* (Cedomil Goic coord.), *op. cit.*, p. 412.

Esta disposición espacial de los versos, que van en mayúsculas, se opone a la concepción cubista de Reverdy, según declara él mismo en *Self-defence* (1919), libro dedicado a Juan Gris.[203] La colaboración de ambos y el ascendiente de Juan Gris sobre Huidobro se extienden sobre todo de 1917 a 1923, época de la obra cubista de este último, y lo prueba el hecho de que Huidobro al principio era reacio a eliminar la puntuación de sus poemas hasta que Gris lo convenció.[204]

[203] *Ibíd.*
[204] Id., pp. 412-413.

CAPÍTULO 3. EL CUBISMO PICTÓRICO Y LITERARIO

Una vez realizado el recorrido pertinente por el ambiente colectivo que rodeó a las vanguardias del siglo XX en su gestación y desarrollo y por el entorno propicio que favoreció las influencias mutuas entre las artes y el procedimiento de "transducción" que venimos mencionando, sin nombrar las fuentes comunes de que se nutrían los artistas, nos toca ahora aproximarnos al cubismo pictórico y al literario, con el fin de establecer las características que los definieron. Para cumplir este objetivo, estudiaremos las vertientes analítica y sintética de ambas artes –enfatizando el acercamiento a esta última– y a sus principales representantes.

3.1. El cubismo pictórico analítico (1908-1912)

Ya en el capítulo anterior hemos señalado que *Les Demoiselles d'Avignon* no es, en sentido estricto, un cuadro cubista, pero ya adelanta algunos rasgos que serán importantes en el cubismo, como es la visión de un cuerpo u objeto desde varios puntos de vista, que se aúnan en una misma imagen. Además, el tratamiento de las imágenes mediante planos o superficies sencillas y angulares de poca profundidad anticipa el tratamiento posterior llevado a cabo por Picasso y Braque de los objetos tridimensionales y del espacio circundante como elementos planos que se mezclan e interrelacionan. Para ello, Picasso empezó a plasmar la tridimensionalidad con un método pictórico que no se apoyaba en la perspectiva lineal o matemática.[205]

Asimismo, como vimos en el capítulo dos, Cézanne es muy importante para todos los pintores del primer cuarto del siglo XX. Braque y Picasso no fueron menos y estudiaron sus obras desde un enfoque constructivo, lo cual quiere decir que "asimilaron el componente estructural y la solidez formal de su obra, en los que vieron un correctivo para la desintegración formal que caracterizaba a tanta pintura francesa"[206], sobre todo al impresionismo, que suponía la disolución de la materia en una atmósfera en la que predominaba el color y la luz.

Fue Braque en el verano de 1908 quien realizó una serie de pinturas en l'Estaque que pueden considerarse las primeras verdaderamente cubistas. Estas pinturas fueron expuestas en la galería de Kahnweiler, tras ser rechazadas para su visionado en el *Salon d'automne*. Son las pinturas que Vauxcelles en *Gil Blas* de 14 de noviembre de 1908

[205] Golding, J., *El cubismo. Una historia y un análisis 1907-1914,* Madrid, Alianza Editorial, 1993, pp. 62-65.
[206] Id., pp. 71-72.

cataloga de manera despectiva y expresa que las formas han sido reducidas todas a cubos.[207]

En los cuadros que Picasso y Braque efectuaron en 1908 aún se percibe cierto relieve, pero este es logrado más “mediante una yuxtaposición de luces y sombras que a través de un sombreado naturalista”[208]. Y si el elemento geométrico en la construcción de las pinturas estaba presente en Braque, esta denominación se adecua todavía mejor a la producción de Picasso[209]. Además, es a finales de ese año y principios del siguiente cuando podemos afirmar que la obra de este deviene más cézanniana, si bien sus obras son más abstractas que las del pintor francés y las deformaciones de los objetos más radicales.

Avanzando en el tiempo, en los paisajes que Picasso pintó en 1909 se puede ver cómo este se acerca más a la expresión del cuadro como una superficie plana, que no expresa profundidad, lo cual es apreciable en “el tratamiento del cielo como una serie de planos que prolongan la composición hasta el límite superior del lienzo”[210]. Así, la sensación de profundidad que la tela sugiere es mínima, aun por detrás del horizonte que conforman los edificios y las montañas. “Este tratamiento del cielo como algo sólido, casi tangible”[211], propio de los paisajes de Horta del Ebro, había sido abordado por Braque de resultas de sus investigaciones acerca de la nueva disposición del espacio pictórico.

Desde 1908 ambos restringen los colores de su paleta a los marrones, verdes y grises. Siguiendo con la producción de 1909, en Braque las pinceladas son más pequeñas y numerosas y en ambos la perspectiva se halla distorsionada en tal grado que con frecuencia los edificios parecen estar formados por muros, tejados y planos completamente disociados y fragmentarios. La diferencia quizás radica en que, mientras Braque está más interesado por la organización del espacio, Picasso, además, recalca la solidez de las formas[212]. Años más tarde, cuando Picasso y Braque desarrollaron nuevos métodos para la expresión de las formas sólidas, surgirá una escuela de escultura cubista “de la mano de hombres como Laurens y Lipchitz”[213].

---

[207] Id., p. 73.
[208] Id., p. 77.
[209] *Ibíd*.
[210] Id., p. 84.
[211] *Ibíd*.
[212] Id., p. 85.
[213] Id., pp. 87-88.

Esto desembocará en los dos años siguientes en los bodegones de ambos autores y en los retratos de Picasso, donde cada fragmento geométrico del cuadro muestra una perspectiva diferente de una parte de la imagen real representada, con lo que se bordea la abstracción y, en muchas ocasiones, es harto difícil distinguir el motivo o imagen original en que se basa el cuadro. Esta perspectiva múltiple continua dentro de la superficie plana del cuadro es lo que se dará en llamar cubismo analítico.

Así, a comienzos de 1910, la obra de Braque y Picasso se hace más compleja y elaborada. Como señala Golding en relación con Picasso:

> En el interior de los objetos y figuras los planos comienzan a abrirse unos a otros más ampliamente, y resulta más difícil diferenciarlos entre sí. Y hacia la primavera de 1910, en obras como el *Retrato de Uhde*, las figuras y los objetos han llegado a fusionarse parcialmente con el entorno o con el fondo[214].

Kahnweiler, que estaba en constante relación con Picasso y Braque, se dio cuenta de que con el tipo de pintura que crean en 1910 –como por ejemplo las pinturas de Cadaqués–, ambos entraban en una nueva fase. El cubismo entraba en una nueva fase, que se puede denominar segundo periodo analítico[215]: "En la obra de Picasso y en las subsiguientes de Braque se había iniciado un diálogo entre los motivos temáticos y el modo considerablemente abstracto de representarlos"[216]. Al enfrentarnos a los cuadros referidos, sabemos que hay detrás un motivo o imagen. Sin embargo, tenemos que recomponer las mismas poco a poco a partir de los planos transparentes interactivos que se solapan y las conforman. Esta es la época más hermética del cubismo, en la que muchos calificaron las telas de abstracción completa, algo que sin duda no era acertado, pues "el cubismo, a pesar de sus procedimientos marcadamente intelectuales y sus claras implicaciones con los valores puramente formales, nunca fue un arte abstracto"[217].

De hecho, tanto pintores como escritores de la época hablan de él como de un arte realista. Las intenciones realistas de los pintores cubistas se pueden constatar si se acude a la iconografía empleada por ellos, porque tanto Picasso como Braque escogieron los objetos más cercanos y cotidianos como elemento principal de su temática. No hay más

---

[214] Id., p. 88.
[215] Id., p. 90.
[216] Id., p. 91.
[217] *Ibíd*.

que ver sus bodegones o naturalezas muertas para ver lo habitual de botellas, vasos, juegos de naipes o periódicos como asunto de sus lienzos[218].

Pero a partir de este periodo más abstracto y tras la formulación de los nuevos conceptos de espacio y de forma, la pintura cubista se hace más personal y humana. Así, en algunas pinturas de 1912, Picasso llega a incluir frases en sus cuadros, como “Amo a Eva”. Y en 1913 y 1914 las obras de estos pintores se hacen más libres y decorativas[219], si bien, como veremos más adelante, ya han pasado a su propia concepción del cubismo sintético, un poco apartado del de Juan Gris, principal objeto de nuestro estudio por ser el ejemplo en el que se mira cierta poesía de Pierre Reverdy y Vicente Huidobro.

Si bien los métodos compositivos no variaron sustancialmente entre 1910 y 1912, en la primavera de 1911 Braque introdujo en una de sus pinturas (*Le portugais*) un elemento trascendental para el cubismo (las letras BAL y una serie de números). Antes ya habían introducido clavos ilusionísticos en naturalezas muertas de 1910. En un momento en que el cubismo se volvía más abstracto parece contradictorio la utilización de un elemento *trompe l’oeil*. No obstante, su uso tiene pleno sentido, puesto que en un arte que tendía hacia la abstracción, el clavo pintado afirma las intenciones realistas del movimiento cubista. En el caso de las letras y números el objetivo era similar, pues nos indica que están inscritos en un periódico, con lo que se hace una alusión a la realidad pintada. Además, se incide en el carácter bidimensional del cuadro y en su superficie rígida y, en consecuencia, en su existencia como objeto autónomo, lo que es relevante para la concepción vanguardista del arte[220].

A este respecto, indica Golding: “Las letras y números estarcidos en *Le Portugais* de Braque anuncian la introducción del *collage* en la pintura cubista, lo que marca el inicio de una nueva fase en el cubismo de Braque y Picasso”[221].

Una vez realizada una introducción al cubismo analítico, representado por Picasso y Braque, estableceremos una serie de características que lo definen. De esta manera, Hadermann resalta algunos de los rasgos del cubismo, como son el abandono de la “representación” en beneficio de la “presentación”, la reconstrucción de lo real a partir de sus elementos previamente separados, la sorpresa creativa y la autonomía y el rigor

[218] Id., p. 92.
[219] Id., pp. 92-93.
[220] Id., pp. 95-96.
[221] Id., p. 98.

en la expresión[222]. Además, continúa señalando Hadermann, el cubismo es un arte de montaje que deconstruye los objetos para reconstruirlos de manera ideal, de forma que se crea un nuevo orden en el que la simultaneidad viene dada por el ensamblaje de las diferentes perspectivas discontinuas de la realidad en una imagen total de múltiples facetas[223]. En suma, en el cubismo analítico se abandona la perspectiva tridimensional que predominó en pintura desde el Renacimiento y que tuvo su primera expresión en *La última cena* de Leonardo da Vinci, con lo que las distintas partes de un objeto van a ser presentadas desde distintas perspectivas para reconstruirlo en una imagen multifacetada. Esta multiperspectivismo es exhaustivo con las distintas partes de los objetos que se pintan, al contrario de lo que ocurre con el cubismo sintético, en el que predomina, lo que ya apunta su denominación, la síntesis de distintas perspectivas de los elementos que componen la obra.

Siguiendo a Mª Ángeles Hermosilla, las principales características del cubismo tanto pictórico como literario serán: "rechazo del realismo mimético, abandono de la perspectiva renacentista, simultaneísmo, yuxtaposición de diferentes imágenes del mismo objeto, intelectualismo"[224]. Debemos añadir que las formas cubistas adoptan con frecuencia un aspecto geométrico, en especial circular, cónico o cilíndrico, como proponía Cézanne[225][226][227].

Aunque pueda parecer que la relación del cubismo con la geometría implica en este desde un principio un carácter cientificista y de dependencia de las matemáticas, nada más lejos de la realidad, ya que en los principales representantes del cubismo analítico, esto es, Picasso y Braque, más bien va a predominar un planteamiento instintivo[228]. A este respecto, Picasso se manifiesta tajante:

---

222 Hadermann, P. "Cubisme". En Weisgerber, J. (ed.). *Les avant-gardes littéraires au XXe. siècle*. Genève, Akadémei Kiadó, 1984, vol. 2, p. 944.
223 Id., p. 945.
224 Hermosilla Álvarez, M. A. "Cubismo y literatura: variaciones en la poesía francesa de vanguardia". *Cuadernos de Filología Francesa*, 2017a, núm. 28, p. 253.
225 De Micheli, M. [1959]. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, Alianza, 1999, pp. 177-179.
226 Golding, J., *El cubismo. Una historia y un análisis 1907-1914*, *op. cit.*, p. 74 y p. 174.
227 Hermosilla Álvarez, M. A. "La simultaneidad espacial en la poesía cubista de Gerardo Diego". *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 2017b, número extraordinario 2, p. 233.
228 De Micheli, M. [1959]. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, *op. cit.*, pp. 179-180.

Matemáticas, trigonometría, química, psicoanálisis, música y no sé qué más han sido emparentadas con el cubismo para explicarlo. Todo eso no es más que literatura, por no decir insensatez, y ha llevado al resultado de cegar a la gente a base de teorías[229].

Sin embargo, hubo otros artistas ligados al movimiento en los que el aspecto científico fue determinante. Este va a ser el caso de Juan Gris, como veremos más adelante, cuyo cubismo sintético se basará en las matemáticas, en el esencialismo, en el método inductivo, que va de lo general a lo particular.

Resumiendo, en el cubismo analítico los planos simples y anchos de sus inicios se fragmentan en facetas apretadas y continuas que desmiembran el objeto en todos sus constituyentes, desde distintas perspectivas, por lo que lo analizan. El relieve y la profundidad que evoca el cuadro se reducen a lo mínimo. Este rasgo cambia en el cubismo sintético, en el que se sintetiza la fisonomía esencial de los objetos[230].

3.2. El cubismo analítico en literatura. Guillaume Apollinaire.

El conocimiento entre Guillaume Apollinaire y Picasso se remonta a la llegada de este último a París en 1904[231] y, desde el principio, la conexión artística y la amistad entre ambos van a ser considerables, de manera que se puede decir que desde entonces la influencia sobre todo de Picasso en la poesía de Apollinaire es notable. De ahí que el motivo del arlequín esté muy presente en la época rosa de Picasso, como en el cuadro titulado *La familia de los arlequines* (1907), y también va a ser recogido por Apollinaire de manera significativa en su poemario *Alcools* (1912), además, en el mismo contexto de la mitología infernal donde tiene sus orígenes[232]. Más en particular, se observa la alusión al arlequín[233] en el poema "Crépuscule": "Frôlée par les ombres des morts/Sur l'herbe où le jour s'exténue/ L'arlequine s'est mise nue/ Et dans l'étang mire son

[229] Id., p. 180. Cf. "Picasso Speaks", en *The Arts*, Nueva York, mayo de 1923.
[230] *Ibíd*.
[231] Nos referimos al momento en que Picasso se instala definitivamente en París, ya que durante su etapa azul (1901-1904) ya había pasado temporadas en París, pero siempre volvía de nuevo a Barcelona. En 1904 se afinca de manera estable en París. Más concretamente en *Le Bateau-Lavoir*.
[232] Llorens Serra, T. *Nacimiento y desintegración del cubismo: Apollinaire y Picasso*. Pamplona, Ediciones de la Universidad de Navarra, 2001, pp. 32-34.
[233] Como se ha adelantado, la figura del arlequín se remonta a una transposición realizada en el barroco de un personaje medieval, pagano, del carnaval de cuaresma. Estamos ante un Dios infernal, el rey de los muertos que, tal y como se nos presenta en Heine y en Schubert, se trata de *Hel König*, el rey del infierno, cuyo encuentro es fatal por la noche, puesto que atrae tras de sí a los muertos. Vid. Llorens Serra, T. *Nacimiento y desintegración del cubismo: Apollinaire y Picasso*, *op. cit.*, pp. 32-33.

corps". En el poema de Apollinaire adivinamos el mismo espíritu que desprenden las pinturas de la etapa rosa de Picasso[234].

Este camino conjunto de los dos artistas, camino en el que no están solos, como hemos ya señalado en el capítulo dos, con el contacto constante en aquella época entre pintores y poetas, sobre todo, pero también entre artistas de cualquier disciplina, continuará en el tiempo, de lo cual es muestra sus *Méditations esthétiques: les peintres cubistes* (Figuière, 1913). A juicio de Guillermo de Torre, su actuación en el plano pictórico fue todavía más patente (aunque esta afirmación resulte un tanto arriesgada) que en el plano literario, ya que ejerció de teorizador e impulsor del cubismo, modalidad pictórica a la que Apollinaire apoyó desde sus comienzos, entrando incluso en su defensa en los debates teóricos y en los ataques de que era objeto[235]. Y De Torre continúa señalando cómo afrontó las primeras batallas del nuevo arte al lado de pintores entre los que se encontraban Picasso, Gris, Braque, Delaunay, Leger, Gleizes, Laurencin, etc[236].

En relación con el inicio del cubismo, cuando Picasso pinta *Les Demoiselles d'Avignon* (1907), su obra está por completo impregnada del espíritu rimbaudiano, entusiasmo que comparte con Apollinaire (y por todos los poetas simbolistas desde Baudelaire hasta Stéphane Mallarmé, con su ya citado y primordial para el cubismo *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*), por lo que no solo podemos hablar de la influencia de Picasso sobre Apollinaire, sino también de maestros comunes[237].

La relación de Apollinaire con el cubismo va a ser constante hasta el punto de que no solo va a estar vinculado con su poesía al cubismo analítico, como veremos a continuación, sino también al órfico de los Delaunay, como lo muestra su poema "Les fenêtres", incluido en *Calligrammes* (1918), y que homenajea a la serie de cuadros del mismo nombre que Robert Delaunay realiza entre 1912 y 1913, y donde el movimiento y el color son esenciales. Como indica Llorens:

> Hacia 1911, Delaunay es, junto con Kandinsky, –antes que Mondrian y Malevitch– pionero en la abstracción que nace del fauvismo y que establece la analogía entre música y pintura. [...] Dicha forma de abstracción se puede apreciar en *Fenêtre*, una pintura

[234] Id., pp. 34-35.
[235] De Torre, G. [1925]. *Literaturas europeas de vanguardia*. Sevilla, Renacimiento, 2001, p. 165.
[236] *Ibíd.*
[237] Llorens Serra, T. *Nacimiento y desintegración del cubismo: Apollinaire y Picasso*, *op. cit.*, p. 45.

inspirada en las formas arquitectónicas de las iglesias –como Saint Severin o Montmartre– y en la Torre Eiffel[238].

En cuanto a su relación con el cubismo en general y al analítico en concreto, como advierte Mª Ángeles Hermosilla, la técnica de la simultaneidad, indicada en el primer punto de este capítulo, "se emplea por primera vez en el poema «Zone», con el que se abre el libro de Apollinaire *Alcools*, escrito entre 1898 y 1913"[239]. Su concepción poética se aleja del verso tradicional rimado y métrico y se abre al verso libre y a los artificios tipográficos, que dan un nuevo carácter visual al poema, como ya consiguió Mallarmé. Considera que la poesía debe ser una búsqueda de formas y el tema como la esencia de la pintura. Hay, por tanto, una doble vertiente visual-intelectiva tanto en poesía como en pintura, como ya vimos en el primer capítulo de este estudio[240]. Por otra parte, las imágenes del poema van a remitir a objetos cotidianos, como ocurre en esta época con los bodegones cubistas, y se intenta evitar la puntuación y la disposición formal del verso tradicional, ya que se trata de eludir las ideas sucesivas y de reproducir un efecto de simultaneidad[241]. Pero ahora veamos los primeros versos del poema:

À la fin tu es las de ce monde ancien
Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin
Tu en es assez de vivre dans l'antiquité grecque et romaine

Ici même les automoviles ont l'air d'être anciennes
La religion seule est restée toute neuve la religion
Est restée simple comme les hangars de Port-Aviation

Seul en Europe tu n'es pas antique ô Christianisme
L'Européen les plus moderne c'est vous Pape Pie X
Et toi que les fenêtres observent la honte te retient
D'entrer dans une église et de t'y confesser ce matin
Tu lis les prospectus les catalogues les affiches qui chantent tout haut
Voilà la poésie ce matin et pour la prose il y a les journaux [...][242]

Como se puede constatar el poema es una crítica a lo antiguo, incluida una alusión irónica acerca del cristianismo, y una alabanza de lo nuevo y de lo que las nuevas tecnologías aportan. De ahí la mención de la *tour Eiffel*, de los hangares de los

[238] Id., p. 59.
[239] Hermosilla Álvarez, M. A. "Cubismo y literatura: variaciones en la poesía francesa de vanguardia", *op. cit.*, p. 259.
[240] Id., pp. 259-260.
[241] Id., p. 260.
[242] Apollinaire, G. *Oeuvres poétiques*. París, Gallimard, 1965, pp. 39-40.

portaviones y de los folletos, catálogos y carteles, que representan los nuevos anuncios de la publicidad. En esto el cubismo está emparentado con el futurismo, ya que ambos movimientos de vanguardia ponderan lo moderno. El poema no posee puntuación y el estilo es marcadamente nominal. Además, abundan los verbos en presente –en el cubismo sintético van a predominar y, en ocasiones, no se emplea ningún otro tiempo en el poema–. Todo ello contribuye a la simultaneidad de los elementos, que, más que sucederse, pretenden crear una impresión de conjunto de un mismo instante en la imaginación del lector. Estos elementos actúan como el *collage* en el cubismo[243], creando el contraste y la sincronía de elementos dispares, como ya veremos que ocurre con la metáfora en Pierre Reverdy y Huidobro –aunque en su caso, sea un rasgo de cubismo sintético, lo cual no es contradictorio, dado que, al igual que ocurre en pintura, el cubismo analítico y sintético comparten en poesía algunos rasgos–. También en este poema vemos algún ejemplo de metáfora que acerca elementos lejanos de la realidad, con el objetivo de producir un efecto de sorpresa en el lector. Así, en el segundo verso se alude a la Torre Eiffel como una pastora que viera cómo pace y bala su rebaño, constituido por los puentes que cruzan el Sena. Aunque es cierto que la metáfora de elementos dispares es más propia del cubismo sintético –donde abunda muchísimo más–, en el que, asimismo, aparecen seleccionados los elementos más esenciales de los objetos.

Sobre este poema comenta Mª Ángeles Hermosilla:

> [...] la captación de elementos diferentes de la realidad (la torre, los automóviles, los hangares, las ventanas, una iglesia) se realiza de modo inmediato y simultáneo, de acuerdo con el paseo que el yo poético realiza por la "Zone" [...] Pero, conforme al procedimiento cubista, al alternar diferentes personas gramaticales como sujeto de las impresiones, se renuncia a un solo punto de vista.[244]

Como vemos, se transmite un efecto de simultaneidad, pero los diversos elementos que confluyen en el poema se ven desde diferentes puntos de vista, gracias a las distintas personas gramaticales empleadas en el poema (primera, segunda y tercera del singular, tercera del plural), por lo que se reproduce el multiperspectivismo del

---

[243] Hermosilla Álvarez, M. A. "Cubismo y literatura: variaciones en la poesía francesa de vanguardia", *op. cit.*, p. 260. Este *collage*, como indica Hermosilla, actúa dando un nuevo contexto a los elementos tomados, por lo que estos adquieren una nueva significación.
[244] Id. p. 262.

cubismo analítico pictórico. Los versos de extensión irregular, las rimas discontinuas, su la ausencia de puntuación, las pausas generadas por los blancos del texto articulan el texto. La linealidad de las formas se altera con la ruptura sintáctica y se produce una fusión de planos[245]. Esta característica de fusión de planos o de la yuxtaposición de los mismos es propia del cubismo analítico. No obstante, en el sintético se va a producir una yuxtaposición de planos, gracias a las "rimas" de Juan Gris, pero también una transparencia de estos, que en la poesía se traducirá en muchas ocasiones mediante la ambigüedad del poema y de la interpretación del mismo.

Ya dentro de *Calligrammes* encontraremos otros poemas que suponen el paso del cubismo analítico al sintético en Apollinaire, como es el caso del poema "Liens"[246], pero como vamos a ver este tipo de cubismo en los poetas objeto de nuestro estudio –Pierre Reverdy y Vicente Huidobro–, no nos detendremos en su estudio y pasamos directamente al cubismo sintético.

3.3. El cubismo sintético en pintura.

3.3.1. Pablo Picasso, Georges Braque y Juan Gris (1912-1914).

A partir de 1911 tanto las pinturas de Braque como las de Picasso, debido a la excesiva complejidad de sus composiciones anteriores, que se acercaban demasiado a la abstracción –como ya señalamos–, van a introducir elementos de *trompe l'oeil* para acercar la composición a lo figurativo. Esta tendencia se acentúa en 1912 y años sucesivos con la introducción del *collage* y del *papier collé* en sus composiciones. A principios de este último año citado, Picasso incluye un hule estampado, que imita el asiento de una silla de rejilla, en uno de sus cuadros, *Naturaleza muerta con silla de rejilla*, lo que supondrá la invención del collage. Más tarde añadirá a sus obras otros materiales, como tiras de tela, trocitos de papel, etc.[247] Por su parte, Braque, a finales de ese mismo año, compró "la pieza de papel pintado que simulaba el veteado de la madera y que le inspiró la idea del primer *papier collé*"[248].

El resultado de estos elementos que acercan el cuadro a lo figurativo consiste en que este va cobrando una apariencia más reconocible, apariencia que sugiere una mayor sencillez en la composición, aunque hablar de sencillez resultaría engañoso, pues sería más adecuado hablar de "síntesis" de las formas. A raíz del cambio radical en la

[245] *Ibíd.*
[246] Id. p. 263.
[247] Golding, J., *El cubismo. Una historia y un análisis 1907-1914*, *op. cit.*, pp. 104-105.
[248] Id. p. 105.

apariencia de los cuadros cubistas de Picasso y Braque, los investigadores dividieron la historia del cubismo en dos periodos, "una fase analítica, cuyo fin se establece generalmente en 1912 o 1913, y una posterior fase sintética"[249].

Pero es Juan Gris quien establece en sus escritos de manera clara la diferencia entre el enfoque analítico y el sintético.[250] De manera que, como respuesta al cuestionario "Chez les cubistes" enviado por el *Bulletin de la Vie Artistique* en 1924, "establecía un periodo inicial de análisis, que según él era meramente descriptivo y, por tanto, carecía de verdadero valor artístico, y una fase posterior en la que «el análisis de ayer se convirtió en síntesis»"[251]. Y es que no hay que olvidar que ya desde sus inicios cubistas las pinturas de Gris difieren del cubismo temprano –analítico– de Picasso y Braque. De ahí que Golding hablando de sus obras de 1912 afirme:

> En las obras de estos da la impresión de que el pintor se ha movido alrededor de los motivos, pintándolos desde un punto de vista variable; por el contrario, Gris disecciona el motivo, examina cada una de sus partes desde un punto de vista distinto, pero único, y reconstruye la imagen global a partir de estas distintas secciones.[252]

A pesar de todo, como veremos más adelante, Juan Gris en 1912 aún no había ajustado la perspectiva matemática que le permitiría integrar en una superficie plana los distintos objetos y sus partes, siempre desde un punto de vista único para cada motivo, pero distinto del plasmado en los demás.[253] El cubismo plenamente sintético de Gris, que servirá de inspiración y base para los poemas cubistas de Pierre Reverdy y Vicente Huidobro, no encontrará su expresión justa hasta 1917. Una característica definitoria del mismo y que lo aparta del cubismo sintético de Braque y Picasso, es la transparencia de los planos que se interpenetran, pero sin perder nunca la perfecta definición de las formas de uno de ellos. Por contra, en los cuadros de estos, los planos se interpenetran, pero las formas se sugieren, se hacen difusas.[254]

Además, a diferencia de los pintores citados, Gris siempre parte de un principio eidético, de una esencia que pretende ser objetiva, para después bajar a la plasmación particular de los objetos. Por ello, Gris afirma en *L'Esprit Nouveau*:

[249] Id. p. 115.
[250] Id. p. 116.
[251] *Ibíd*.
[252] Id. p. 103.
[253] *Ibíd*.
[254] *Ibíd*.

Trabajo con elementos intelectuales, con la imaginación. Intento concretar lo que es abstracto. Voy de lo general a lo particular, es decir, parto de una abstracción para llegar a un hecho real. Mi arte es un arte de síntesis y de deducción, tal como ha afirmado Raynal.[255]

Aún más claramente se expresa Gris en una conversación que tuvo con Kahnweiler en 1920:

Empiezo organizando mi cuadro; luego califico los objetos. Me propongo crear objetos nuevos que no puedan ser comparados con ningún objeto real. En esto reside precisamente la diferencia entre el cubismo sintético y el analítico. Estos nuevos objetos no son imitaciones distorsionadas. Mi *Violín* es una creación que no admite comparación posible.[256]

Para Juan Gris, pues, la composición de un cuadro se generaba en términos abstractos y se partía de lo general, como se ha dicho, de planteamientos matemáticos para llegar a lo particular de la forma. Y paso a paso las formas y planos de color se materializan en objetos y figuras, de manera que "la rigidez de la trama geométrica subyacente se va atenuando, y cuando la pintura alcanza su forma final esa trama suele estar completamente enmascarada"[257].

3.3.2. Juan Gris a partir de 1916-1917.

No obstante, a pesar de lo dicho en el apartado anterior, y para matizarlo, hay que saber que, como afirma Eugenio Carmona, los términos de analítico y sintético nunca fueron empleados ni por Picasso ni por Braque y que son utilizados, sobre todo, en el entorno de Juan Gris.[258] Hay que tener en cuenta que, como ya se ha indicado, fue Gris quien teorizó más y estableció los rasgos del cubismo. Le interesaban más las consecuencias de sus descubrimientos que el aspecto de sus cuadros, pues era más

---

[255] *L'Esprit Nouveau,* nº 5, 1921. Gris se refiere a un artículo de Raynal publicado en el mismo número de esta revista. Se trata de la conferencia *Quelques Intentions du Cubisme*, publicada en 1919.
[256] Kahnweiler, D. H. *Juan Gris: vida y pintura,* Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1971. Cfr. Golding, J., *El cubismo. Una historia y un análisis 1907-1914*, *op. cit.*, p. 116.
[257] Golding, J., *El cubismo. Una historia y un análisis 1907-1914, op. cit.*, p. 116.
[258] Carmona, E. "Experiencias y narraciones de lo moderno", *Colección cubista de Telefónica*, Madrid, Fundación Telefónica, 2012, p. 17.

metódico e intelectual que Picasso y Braque.[259] Por eso, también Golding afirma que "aplicados a la obra de Gris, los términos «analítico» y «sintético» adquieren por tanto un significado real muy preciso. Por contra, no pueden utilizarse del mismo modo en relación con Picasso y Braque"[260].

Lo importante en Gris, para pasar a lo que él consideraba el verdadero cubismo sintético, es su relación con la poesía y sus rimas plásticas. Kahnweiler, poco tiempo después de regresar a París de su exilio en Suiza –tras la Primera Guerra Mundial– publicó *El camino hacia el cubismo*. Y al referirse a Gris, "habló de invención plástica, de arquitectura de las formas, de escritura del cuadro, de pintura como poesía, de polifonía de la superficie de la tela"[261]. Es decir, en su pintura existía una clara vinculación con la poesía. Esta conexión, en opinión de Eugenio Carmona, se establece en 1917 y marcará de forma nítida el paso al cubismo sintético puramente griseano:

> Kahnweiler estimaba el sentido *abstracto* de la pintura de Gris y valora el concepto de lo que Gris llamaba *formas calificadas*, esto es *adjetivas*, para añadir que esta posición de Gris, concretada según el marchante en 1917, era la línea divisoria que marcaba el cambio del periodo *analítico* al *sintético*.[262]

El signo representante de un objeto es lo que Gris va a llamar *formas calificadas*. Para Gris, y lo va a aclarar en sus escritos, "el signo icónico califica a la forma abstracta como el adjetivo calificativo califica al nombre: es el paso de lo abstracto a lo concreto, de lo general a lo particular"[263]. Este es el método deductivo, contrario al de Picasso y Braque, que ya hemos mencionado y que parte de un esencialismo interior subjetivo, pero que pretende establecer unas normas artísticas objetivas. Es la aplicación de la fenomenología al arte vanguardista y cubista.[264]

Esta fecha de 1917 nos resulta curiosa, ya que este fue el año en que Huidobro llega a París y en que junto a Pierre Reverdy funda la revista *Nord-Sud*. No obstante, es evidente que no se trata de una mera coincidencia, puesto que a su llegada a París Huidobro traba una estrecha amistad con Gris, hasta tal punto que Carmona se atreve a

---

[259] Golding, J., *El cubismo. Una historia y un análisis 1907-1914*, *op. cit.*, p. 99.
[260] Id. p. 117.
[261] Carmona, E. "Experiencias y narraciones de lo moderno", *op. cit.*, p. 19.
[262] *Ibíd*.
[263] Id. p. 19, nota 11.
[264] Leer el aspecto fenomenológico del cubismo explicado en el primer capítulo de este estudio.

llamar creacionista a la pintura de este.[265] Si bien es cierto, que la relación de Gris con Reverdy ya existía y que el contacto con este pudiera haberse acentuado con la publicación de la revista. Lo que parece innegable es que si Gris fue influido por estos poetas vanguardistas –y cubistas en alguno de sus libros y poemas, como demostraremos en los dos capítulos siguientes–, no fue menor el influjo que ejerció sobre ellos y que nos permite hablar de transducción[266] y de cubismo sintético en poesía.

Las "rimas" de Gris están presentes desde sus inicios, con la ilustración del poema "El alma del payador" del libro *Alma América* (1906) de José Santos. Ahí podemos ver cómo la forma de un objeto –la guitarra– coincide en una de sus curvas con la forma de otro contiguo, en este caso, la funda de la guitarra.[267] Así, un trazo, normalmente curvado va a servir de elemento común de dos figuras distintas, emparentándolas, con lo que existe una afinidad clara con las definiciones de metáfora de Reverdy y Huidobro, que aproximan dos realidades lejanas con el objeto de producir un efecto sorpresivo en el lector:

> L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison, mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités seront lointains et justes, plus l'image sera forte –plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique.[268]

En cuanto a Huidobro y a su concepción de la imagen y de la metáfora, el poeta nos dice:

> J'ajoutai alors, et je le répète ici, que le poète est celui que surprend la relation occulte entre les choses les plus lointaines, les fils cachés qui les unissent. Il s'agit de toucher du doigt comme une corde de harpe ces fils cachés, et donner une résonance qui met en branle les deux réalités lointaines.[269]

---

[265] Carmona, E. "Experiencias y narraciones de lo moderno", *op. cit.*, p. 18.
[266] Leer el apartado del capítulo uno referido a la transducción interartística.
[267] Carmona, E. "Experiencias y narraciones de lo moderno", *op. cit.*, p. 22.
[268] Reverdy, P. "L'image", *Nord-Sud*, nº 13, marzo de 1918, p. 3.
[269] Huidobro, V. "Manifeste, manifestes", *Obra poética* (Edición crítica de Cedomil Goic), Madrid, ALLCA XX (Ediciones Unesco), 2003, p. 1321.

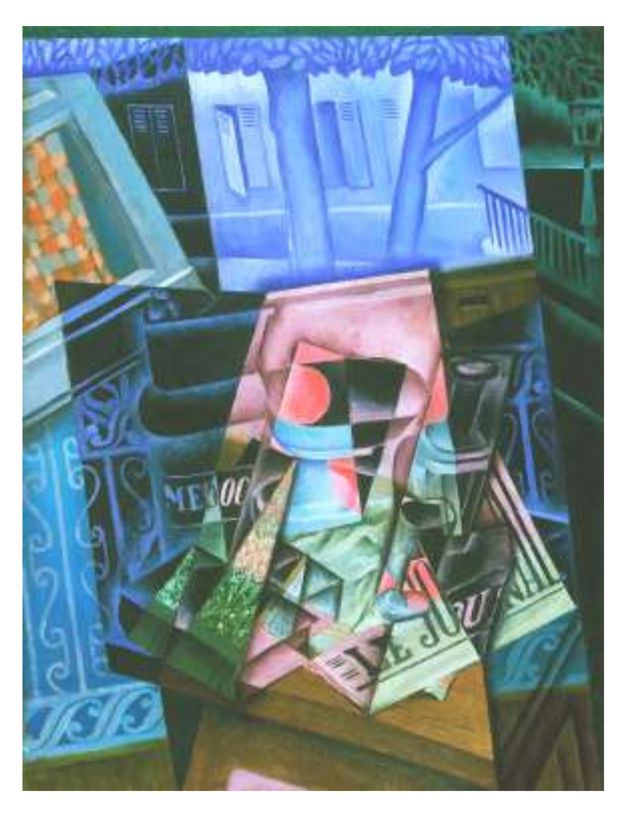


Ilustración número 1: Juan Gris, *Naturaleza muerta ante una ventana abierta: Plaza de Ravignan*, 1915.



Ilustración número 2: Juan Gris, *Le lavabo*, 1912

Esto ocurre en numerosos cuadros de Gris, como en *Naturaleza muerta ante una ventana abierta: Plaza de Ravignan* (1915, ilustración número uno), pero se hace una norma habitual en sus cuadros-poemas desde el año 1917.

También el *collage*, empleado por Gris desde 1912 a partir de su cuadro *Le lavabo* (ilustración número dos), muestra una tendencia cada vez más acusada hacia la unidad mostrada en el lienzo. Predomina la arquitectura del cuadro y el *collage* no está unido a lo caógeno y a lo asimétrico, como ocurre con Picasso y Braque.[270]

Tal y como lo mencionábamos antes, la relación con los poetas de *Nord-Sud* y su entorno fue muy importante, y así lo manifiesta Carmona:

> Entre 1914 y 1924, Juan Gris pasó mucho tiempo [...] entre un conjunto de personalidades diversas, con unas trayectorias propias aunque concurrentes [...]. Gris tuvo una relación muy cercana con Pierre Reverdy y ello le llevó a la cercanía con la revista *Nord-Sud* y al contacto con Braque. Gris tuvo una intensa relación con Vicente Huidobro y ello le aportó las bases de una teoría poética: el creacionismo, el encuentro íntimo con la poesía y, la capacidad de reflexionar sobre su propia obra.[271]

Lo dicho nos muestra la influencia de la poesía en Gris, pero el creacionismo que este aprende es, en realidad, el cubismo de Huidobro, influido por Reverdy, quien a su vez ya había recibido la influencia de Gris, Braque y Picasso, y volvería a beber de la misma fuente. Aunque parezca contradictorio, no lo es, todos beben de todos, igual que los poetas simbolistas (sobre todo Mallarmé) y Van Gogh y Cézanne son la fuente de la que se nutren todos los pintores y poetas del cubismo. Pierre Reverdy situaría a Braque como centro de las referencias a las artes plásticas en *Nord-Sud*, pero los interesados en el cubismo desarrollaron su obra sin seguir sus pautas.[272] Así pues, en 1917, la fundación de *Nord-Sud* vino a afirmar más aún "la voluntad de pervivencia de la experiencia cubista"[273].

A raíz de estos contactos, en 1919, Gris comienza el proceso de reflexión sobre su propia obra, lo que haría de él el principal teórico del cubismo. El primer texto teórico

[270] Carmona, E. "Experiencias y narraciones de lo moderno", *op. cit.*, p. 31.
[271] Id. pp. 43-44.
[272] Id. p. 45.
[273] Id. p. 47.

aparece en el número dos de febrero-marzo de la revista italiana *Valori Plastici*[274]. Se trata de una declaración de principios:

> Los artistas han creído alcanzar un fin poético con bellos modelos o bellos motivos. Nosotros más bien creemos alcanzarlo con bellos elementos, pues los del espíritu son ciertamente los más bellos.[275]

Toda esta consolidación del cubismo en mayúsculas, con un sentido que modela toda una época –y no como una mera tendencia transitoria que no llega a cuajar–, se manifiesta a través de los dos años de duración de *Nord-Sud* y a partir de 1921 mediante la revista *L'Esprit Nouveau*, que sostuvo en un primer plano la experiencia cubista. En esta publicación el cubismo se comentó y anunció como la gran realidad plástica del momento.[276]

En cuanto a las características de este cubismo sintético de Gris no presentes en el cubismo analítico de Braque y Picasso y que, por tanto, lo diferencian del mismo –y que nos servirán para la transducción de técnicas en el análisis de los poemas de Reverdy y Huidobro–, debemos nombrar, más allá de los puntos en común con el analítico ya citados arriba con referencia en lo dicho por Hadermann y Hermosilla, la perspectiva única para cada aspecto de un objeto, pero distinta para los demás aspectos de este y para los otros objetos presentes en el cuadro. Esto se va a traducir en poesía a través de la ausencia de puntuación, la ausencia casi total de subordinación, lo que permite la permutabilidad de todos los elementos del poema –como ocurre en el lienzo–, y la presencia de los verbos en presente, característica esta que simula lo estático de la pintura sintética –más que en la analítica–. De esta manera, el poema estará despojado de narratividad. La transparencia de planos que admite la definición de formas, ya mencionada con anterioridad en este capítulo, se traducirá en poesía mediante la ambigüedad, la paronomasia y la dilogía esencialmente, pero también por medio de la metáfora, pues esta crea a fin de cuentas relaciones inusitadas tanto en Huidobro como en Reverdy. Para las «rimas» de Gris, como dijimos, la metáfora va a ser el método privilegiado de transducción poética y la rima discontinua presente en los poemas. Asimismo, se observa en el arte sintético una tendencia hacia la sencillez aparente y hacia la integración unitaria y simétrica de los elementos representados en el lienzo. Por

[274] Id. p. 49.
[275] *Ibíd*. La traducción pertenece a la traducción que del artículo de Gris hizo Juan Eduardo Cirlot.
[276] Id. pp. 52-53.

otra parte, en poesía, el cubismo sintético se muestra mediante la nominalización del discurso, pues el verbo siempre tiende más al movimiento[277]. Veremos estas características en detalle con el análisis de los poemas en los capítulos cinco y seis.

3.4. El cubismo sintético en poesía

En el campo de la poesía el término "cubista" ha sido empleado en general más escasamente que en pintura, y, cuando se ha hecho, ha sido de forma más vaga. Es cierto que, en el caso de los poetas, hay que leer libro por libro y poema por poema para determinar una serie de rasgos, que no siempre están presentes en todo un libro. Así, a continuación, vamos a aproximarnos a la figura de los dos poetas objeto de nuestro estudio, para, acto seguido, analizar la filiación de su obra al cubismo en los capítulos sucesivos.

3.4.1. Pierre Reverdy

Es completamente lógico que la poesía de Pierre Reverdy haya sido emparentada con el cubismo o con el creacionismo –cuya denominación y apropiación se debe a Huidobro, y que no es más que otra forma de llamar al cubismo sintético por parte de los poetas hispánicos–, puesto que ya desde su llegada a París en 1910 conoce al círculo de artistas del *Bateau-Lavoir*, entre los que se encontraban Picasso, Braque, Max Jacob o Apollinaire. Su conocimiento del cubismo fue, pues, de primera mano y la prueba de ello es el primer artículo que firmó en la revista *Nord-Sud*, de la que fue fundador y director, "Sur le cubisme", aparecido en el primer número, del 15 de marzo de 1917[278]. Entre marzo de 1917 y octubre de 1918, vieron la luz 16 números de la publicación, divididos en 14 fascículos. En la revista escribieron las personalidades más importantes del cubismo y de las vanguardias artísticas. Junto a Pierre Reverdy, "encontramos a Apollinaire, Max Jacob, Soupault, Breton, Aragon, Dermée, Tzara, Pieux, etc. En el segundo número (15 de abril de 1917), colabora también Huidobro."[279]

Huidobro financió la revista durante su primer año, aunque, tras diferencias con Pierre Reverdy, abandonó su colaboración, al disputarle a este la paternidad de su cubismo, al que Huidobro llamaba creacionismo. Huidobro aducía que cuando llegó a París en 1917 traía ya el creacionismo consigo. No obstante, lo que no dice es que su

---

[277] Hermosilla Álvarez, M. A. "Cubismo y literatura: variaciones en la poesía francesa de vanguardia", *op. cit.*, p. 264.
[278] Ocupa en dicho número 1 de la revista, las páginas que van de la quinta a la séptima.
[279] De Torre, G. [1925]. *Literaturas europeas de vanguardia*. Sevilla, Renacimiento, 2001, p. 119.

creacionismo de 1916 no es el mismo que aprende junto a los poetas cubistas y a Juan Gris de 1917 a 1918 –que exhibe en al menos en parte de sus libros entre 1917 y 1925– y que no es otra cosa que poesía cubista bajo otra denominación.[280] A este respecto, Guillermo de Torre, reproduce la opinión de Reverdy, según un artículo de Gómez Carrillo[281]:

> "Sí, ya estoy enterado de que existe en lengua española un movimiento de vanguardia interesante, del que se dice importador [...] un tal Sr. Huidobro que se titula allí iniciador del movimiento cubista de acá. Ese poeta chileno, muy influenciable, tuvo la debilidad de sugestionarse ante mis obras. Y, hábilmente, publicó en París un libro antidatado (sic), con el perverso fin de hacer creer que éramos nosotros quienes lo imitábamos a él, y no él quien imitaba a los demás."[282]

Lo cierto es que ambos poetas mantuvieron una relación estrecha, si bien anterior en Reverdy que en Huidobro, con el cubismo y más en particular con el cubismo sintético de Juan Gris, que será el que los influirá en su poesía entre 1916 y 1925 –en Huidobro el influjo comienza en 1917–. No debemos olvidar el estrecho vínculo de Reverdy con Gris, de la que solo es una pequeña muestra su dedicatoria de *Self defence* (1919), libro que recoge de manera esquemática sus más profundas convicciones poéticas.[283]

De hecho, el estatismo propio del cubismo sintético de Gris es una constante en la poesía de Reverdy, hasta tal punto que dio lugar al artículo de Philippe Geinoz: "Pierre Reverdy et la statique du poème"[284]. En dicho artículo, prueba el estatismo de la poesía reverdiana, basándose en el poema "Paris prévu"[285], donde salvo los versos que van del 5 al 8, todos los demás están organizados por pares y donde estos pares son intercambiables, como en los lienzos sintéticos, favoreciendo el efecto estático de la obra y la simultaneidad de las imágenes, correspondientes a cada par de versos.[286]

---

[280] Id. pp. 113-118.
[281] *El Liberal*, 30 de junio de 1920.
[282] De Torre, G. [1925]. *Literaturas europeas de vanguardia*, *op. cit.*, p. 114.
[283] Reverdy, P. *Nord-Sud, Self defence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, París, Flammarion, 1975, p. 103.
[284] Geinoz, P. "Pierre Reverdy et la statique du poème", *Poétique*, nº 151, 2007/3, pp. 349-361.
[285] Reverdy, P. "La guitare endormie" (1919), *Plupart du temps (1915-1922)* [1945], París, Gallimard, 1969, p. 295.
[286] Geinoz, P. "Pierre Reverdy et la statique du poème", *Poétique*, *op. cit.*, pp. 350-351.

En cuanto a su filiación cubista, De Torre nos aclara más adelante en el mismo libro:

> Tales poemas en rigor no pasan de ser transcripciones líricas de cuadros cubistas de Picasso o Juan Gris, de Gleizes o de Braque. Participan más de la plástica noviestructural –la que se funda en la traslación de los equivalentes pictóricos y no de los objetos– que de la lírica pura. [...] Por ello pudiera deducirse que el ideal lírico de Reverdy, por su sobriedad, su nitidez, su sequedad sensual, se aproxima más al de los disciplinarios y ascéticos antiimpresionistas del cubismo que a las pesquisas imaginistas de los líricos neorrománticos enmascarados bajo la etiqueta creacionista.[287]

Aquí, De Torre viene a decir que la poesía de Reverdy es más plástica y pictórica, que lírica. De manera que igual que ocurre con Gris, para quien el cuadro tiene un carácter poético, para Reverdy su poesía posee un carácter pictórico. O sea, para ambos la obra de arte posee un doble carácter imaginístico-intelectual, lo que conecta con la filosofía de la Gestalt, ya presentada en el capítulo uno de este estudio. En cuanto a su denominación de neorrománticos de poetas creacionistas-cubistas como Huidobro, Diego o Larrea, nos parece cuando menos dudosa, al menos por lo que respecta a sus poemas o libros creacionistas, aunque es cierto que su aplicación de la técnica cubista es más laxa que en Reverdy, por lo menos en el caso de Huidobro, como veremos con el análisis de los poemas.

Ciertamente, Reverdy siempre rehuyó el calificativo de poeta cubista, puesto que no quiere verse supeditado y como imitador de una corriente artística cuya denominación nació para la pintura –como referimos en el capítulo dos, el crítico Louis Vauxcelles dio ese nombre a un cuadro de Braque, que contemplaba como un conjunto de formas cúbicas–. Sobre todo, cuando los poetas simbolistas, Rimbaud y Mallarmé –recordemos *Un coup de dés jamais n'abolira l'hasard* de 1897– fueron los verdaderos inspiradores de las vanguardias artísticas del siglo XX en todas las disciplinas artísticas.[288] No obstante, Mortimer Guiney alude a la asimilación del cubismo por parte de Reverdy hasta el punto de crear para su poesía una teoría estética basada en dicho movimiento y que significaría la traslación –podríamos llamarla "transducción"– de los

[287] De Torre, G. [1925]. *Literaturas europeas de vanguardia*, *op. cit.*, pp. 121-122.
[288] Reverdy, P. "L'image", *op. cit*.

principios pictóricos del cubismo a la poesía.[289] Y particulariza algunos de dichos principios al añadir:

> Comme ses amis peintres cubistes, Reverdy ne cherchait pas à innover dans le domaine des sujets de ses oeuvres mais dans celui de la forme et de la organisation. À l'instar des peintres son vocabulaire est fait de mots simples, nullement exotiques [...] Ses prédécesseurs, les Symbolistes, avaient fait des expériences fantaisistes mais "n'extériorisèrent jamais qu'un sentiment momentané", tandis que l'art de Reverdy, comme celui de Braque, Picasso et Gris, veut se soustraire aux contingences du "momentané" pour trouver la permanence de l'objet matériel.[290]

En definitiva, como subraya Mª Ángeles Hermosilla, "la composición de los poemas de Reverdy se rige por principios similares a los que se observan en los lienzos de los artistas del cubismo sintético, [...] y, entre ellos, sobresale Juan Gris"[291]. Y establece un paralelismo entre los principios de Gris y de Reverdy. Mientras el primero realiza una síntesis de los objetos, que prescinde de lo anecdótico, el segundo crea un texto autónomo, que rechaza lo mimético e incidental, y apuesta por la sobriedad verbal. Gris organiza el lienzo simétricamente, con base en sus "rimas" ya definidas, que se aproximan a un lenguaje articulado, pero desgajado y fragmentario (proceso metonímico) como los versos de Reverdy, y que aproximan realidades lejanas como la metáfora reverdiana. En ambos casos, estamos ante una realidad nueva. A esto hay que agregar que la poesía de Reverdy, en su articulación citada, se caracteriza por la ausencia de subordinación, la sustantivación y el paralelismo y por la contigüidad de las imágenes.[292]

Como ejemplo, tomaremos el poema "Poste"[293] de *Les ardoises du toit* (1918):

POSTE

Pas une tête ne dépasse

Un doigt se lève
Puis c'est la voix que l'on connaît

---

[289] Guiney, M. *Cubisme et littérature*, Genève, Georg, 1972, pp. 75-78.
[290] Id. p. 78.
[291] Hermosilla Álvarez, M. A. "Cubismo y literatura: variaciones en la poesía francesa de vanguardia", *op. cit.*, p. 267.
[292] *Ibíd*.
[293] Reverdy, P. "Les ardoises du toit" (1918), *Plupart du temps (1915-1922)* [1945], vol. 1, París, Gallimard, 1969, p. 187.

Un signal
une note brève
Un homme part
Là-haut un nuage qui passe
Personne ne rentre
Et la nuit garde son secret

Lo primero que echamos de ver es la incertidumbre dominante en el poema, pues no sabemos ni adónde fue el hombre ni lo que le ha ocurrido. También la negación del primer verso y la implícita en el último nos produce una cierta impresión de tristeza, de apagamiento. Ambas sensaciones se ven reforzadas por los espacios en blanco de los versos desplazados e incluso de uno en blanco tras el primer verso, que sugieren silencio, desconocimiento. El poema, igualmente, se mueve en la ambigüedad, dado que no sabemos realmente cuál es la situación de partida, si se trata de grupo de hombres en la guerra y de uno de ellos que parte con una misión, con un correo, o si nos hallamos ante cualquier otra reunión, por ejemplo de personas que esperan noticias del frente, aunque sea de noche. Hasta el título del poema da lugar a diversas interpretaciones, pues «poste» alude a las oficinas de correos, pero también a las antiguas «postas» –que servidas por caballos llevaban el correo o pasajeros– o a un puesto militar. La ambigüedad reproduce la transparencia de planos de formas definidas del cubismo sintético de Gris, como en su cuadro *Vista de la bahía* de 1921 (ilustración número tres) o en la tela *El violín* de 1916 (ilustración número cuatro). La nominalización impera en el texto, las subordinadas son escasas –solo dos de relativo–, no hay puntuación y todo ello permite la permutabilidad de los elementos, la simultaneidad y el estatismo. Hay cuatro tipos de rimas discontinuas, que reproducen las de Gris, acercando elementos diferentes. Y, como señala Mª Ángeles Hermosilla, "el presente de indicativo desempeña una función análoga a la del espacio vertical, casi plano, del cuadro cubista, cuyos componentes se presentan sin jerarquía alguna"[294].

[294] Hermosilla Álvarez, M. A. "Cubismo y literatura: variaciones en la poesía francesa de vanguardia", *op. cit.*, p. 269.



Ilustración número 3: Juan Gris, *Vista de la bahía*, 1921



Ilustración número 4: Juan Gris, *El violín*, 1916

3.4.2. Vicente Huidobro

Según Guillermo de Torre, Vicente Huidobro llega a Madrid en 1916, momento en que lo conoce él mismo y otros poetas y críticos, que luego van a ser afines al creacionismo o al ultraísmo, como es el caso de Rafael Cansinos Assens. En ese instante había publicado una serie de libros entre los que destacan *La gruta del silencio* (1913), *Las pagodas ocultas* (1914) o *Adán* (1916), pero en ellos, para De Torre, no se advierte ni el menor signo precreacionista, aunque dicha teoría fuera esbozada por Huidobro en Argentina en 1916, y, por contra, se puede encontrar ciertos acentos deudores de Rubén Darío.[295] En *Adán*, quizás ya se anuncia una transición hacia otras formas, pero es difícil creer –para De Torre y otros poetas españoles en la vuelta de Huidobro a España en 1920– de acuerdo con estos libros, que cuando llega España en 1916 ya portaba en sí el germen creacionista –que podríamos llamar al menos en gran parte "cubista"–.[296]

No hay que olvidar que Huidobro, tras partir hacia Francia ese mismo año y permanecer allí durante 1917, regresa a Madrid en 1918 –año en que conoce a Diego y a Larrea–, y que inicia sus pretensiones de paternidad creacionista-cubista en un libro, *Horizon carré*, publicado en Francia en 1917, y, sobre todo, en una pequeña *plaquette* de seis poemas, *El espejo de agua*, que nadie conocía y que el poeta pretende publicado en 1916 en Buenos Aires.[297] También en 1918 hace una supuesta segunda edición de este cuadernillo, que, como hemos dicho anteriormente, tanto Reverdy como De Torre creen antedatado mediante un pie de imprenta falso. Pero incluso aceptando que el libro no estuviera antedatado, como mucho *El espejo de agua* muestra un anhelo creacionista que carece de la estructura gráfica y la filosofía plástica del cubismo poético.[298] Siguiendo con De Torre, respecto a este extremo nos aclara:

> En [...] 1916, Huidobro no había alcanzado, ni aun previsto, la técnica del nuevo lirismo cubista. Tal posesión sólo pudo lograrla en 1917-1918 al contacto con los príncipes de la novísima lírica francesa y en especial con Pierre Reverdy, cuyo magisterio reconoció en una lectura pública de éste [...] Y Huidobro mismo, en su estancia del 18 en Madrid, no vaciló en confiarlo así a los amigos [...] A su nueva venida de Chile a Madrid en noviembre de 1919, de paso nuevamente para París, fue víctima de un preconcebido

---

295 De Torre, G. [1925]. *Literaturas europeas de vanguardia*, *op. cit.*, p. 115
296 Id. pp. 116-117.
297 Id. p. 117.
298 *Ibíd*.

ataque de amnesia: [...] contradiciendo cínicamente sus manifestaciones de hacía un año; negó en absoluto haberse formado bajo la tutela del grupo cubista francés, declarándose por el contrario su jefe y orientador.[299]

Lo cierto es que durante su paso por Francia entre 1917-1918 conoció a los artistas del cubismo artístico, aglutinados en torno a la revista *Nord-Sud*, de la que él mismo fue cofundador y financiador hasta finales de 1917. La influencia que estos artistas ejercieron en él es evidente más allá de las declaraciones de De Torre, pues es evidente que hasta la aparición de *Horizon carré* en 1917 la disposición tipográfica del poema no era esencial para Huidobro, no existía diferenciación entre versos en mayúsculas y minúsculas y la puntuación era la clásica, imperante en su poesía hasta entonces. Para que esto cambie es fundamental el estrecho trato mantenido con Juan Gris, de la que es claro testimonio la abundante correspondencia que se entabló entre ambos artistas en aquellos años.[300] Como afirma Carmona, "gracias a Gris, Huidobro tuvo poemas en francés, más allá de una simple traducción. Gracias a Huidobro, Gris comenzó a tener argumentos con los que hablar de su propio arte"[301]. Esta relación fue, sin duda, uno de los acontecimientos más afortunados del arte moderno[302]. El creacionismo poético incluía en el nivel de las concepciones estéticas elementos que son esenciales en el desarrollo de la obra de Gris y en la formación de su teoría pictórica. La idea del poema como generador de sí mismo, como realidad nueva no cotejable con la exterior, es comparable a la concepción de Gris de una pintura autónoma de su motivo y justificable en su estructura y arquitectura.[303]

Asimismo, Carmona, viene a confirmarnos que, a pesar de que las ansias de renovación eran grandes en Huidobro antes de 1917, la poética creacionista no se fraguó hasta su llegada a París, ya que en el año señalado entra en contacto con el cubismo. La revista *Nord-Sud* y su entorno le dieron el impulso necesario para la elaboración y publicación de *Horrizon Carré* (1917), de *Tour Eiffel*, *Halllali*, *Ecuatorial* y *Poemas árticos* (1918) y de *Saisons choisies* (1921) –aunque este libro no sea otra cosa que una

---

[299] Id. pp. 117-118.
[300] Carmona, E. "Experiencias y narraciones de lo moderno", *op. cit.*, pp. 53-54.
[301] Id. p. 59.
[302] René de Costa sostiene: "Fue con Vicente Huidobro, llegado a París a finales de 1916, con quien Gris parece haber tenido la mayor afinidad. [...] acabó siendo una verdadera colaboración cuando Gris, inspirado por un texto base, lo abandona para luego continuar escribiendo sus propias ideas e imágenes." Vid. De Costa, R. "Juan Gris y la poesía". En *Juan Gris (1887-1927)* [1985], Madrid, Tf. editores, 2005, p. 176.
[303] Carmona, E. "Experiencias y narraciones de lo moderno", *op. cit.*, p. 58.

antología de algunos de los poemas escritos desde su primera llegada a París–, lo que hace de él uno de los referentes fundamentales de la poesía de vanguardia.[304]

De hecho, los años que van de 1916 a 1924 fueron aquellos de la poesía visual más estrechamente conectada con el cubismo artístico y más concretamente el sintético, puesto que si los *Caligrammes* de Apollinaire o los *poème-image* de Pierre-Albert Birot están más cerca del primer cubismo, el analítico, por su parte, los poemas plásticos de Huidobro se encuadran mejor en el segundo momento cubista, o cubismo sintético.[305]

Como ejemplo de poema, veremos "Vide"[306] de *Horizon carré* (1917):

VIDE

À Blaise Cendrars

La chanson qui monte
Est devenue une étoile

Par dessous la porte
L'âme de la chambre
s'était échappée

Maison vide
Le jardin s'ennuie
Aucun bruit
Aucune lampe ne s'allume
L'arbre est un balai

Il y a quelque temps
Les murs
Ont écouté de belles paroles
Un soupir avait terni le miroir

La morte qu'on a emportée l'autre jour
Était si jeune et si douce

IL FAIT FROID

Les cheminées sans feu tremblottent
Le plancher craque

LA GLACE
s'ennuie d'attendre

[304] Id. p. 54.
[305] Id. p. 53.
[306] Poema extraído de Huidobro, V. *Obra poética* (Edición crítica de Cedomil Goic), *op. cit.*, p. 440.

En la disposición gráfica vemos cómo los espacios blancos son muy importantes, lo cual establece una articulación nueva del poema, la cual vendrá apoyada también por el verso escalonado, lo que logra la subdivisión prismática de la idea, mediante la fragmentación de la frase y la separación de las palabras, igual que los pintores cubistas lograron con la división de la forma (Severini, 1916, *Mercure de France*).

Para comenzar, en este poema de Huidobro observamos uno de los ejemplos más logrados de simultaneidad de su libro *Horizon carré*, algo a tener en cuenta, ya que gran parte de su producción, incluso en este poemario, está dotada de movimiento. Lo primero que notamos respecto a este efecto simultáneo es la ausencia de puntuación que permite la circularidad del poema, lo que también echamos de ver en su disposición tipográfica, que sugiere las ondas de una ola o el transcurrir del tiempo como un círculo que vuelve al mismo lugar, con lo que se insinúa un presente interminable. También el título del poema, "Vacío", nos da a entender la existencia de un instante repetido o fuera del tiempo. La ausencia de puntuación, igualmente, posibilita la relativa intercambiabilidad de los elementos del poema, sin que con ello cambiara su significado, efecto que remeda el cubismo sintético de Juan Gris.

En lo referente a la intercambiabilidad, observamos distintas cláusulas o partes en el texto y son las siguientes: dos primeros versos, versos del tres al cinco, del seis al diez cada verso prácticamente constituye una unidad ligada a las otras por yuxtaposición, versos 11 al 13, verso 14, versos 15 y 16, verso 17, verso 18, verso 19, versos 20 y 21.

Asimismo, la simultaneidad se consigue con la casi total ausencia de subordinación oracional, pues de otra forma no sería posible el intercambio de las cláusulas ya citadas, de modo que en el poema en cuestión predomina con mucho la coordinación mediante yuxtaposición. Solo encontramos tres proposiciones subordinadas: una adjetiva o de relativo en el verso uno, una adverbial de tiempo en el verso once y otra adjetiva en el verso quince. Otro elemento que contribuye al efecto simultáneo es la predominancia de verbos en presente. En este poema son más abundantes que otros tiempos, pero hallamos ejemplos de otros, como el pretérito perfecto compuesto ("est devenue", "ont écouté", "a emportée") y el pretérito pluscuamperfecto ("s'était échappée", "avait terni"). Ello se debe a que en Huidobro ni la simultaneidad ni el estatismo nunca son tan perfectos como en Gris o en ciertos libros y poemas de Reverdy. Esto indica cierto movimiento en el autor chileno, que muestra su relación con el futurismo y lo dinámico. El otro aspecto que asegura la simultaneidad se

ve aún más comprometido y reafirma la relación del poeta con el futurismo: hablamos de los verbos de movimiento. Estos están presentes en este poema y aunque el efecto de simultaneidad existe, no es perfecto. Así, constatamos la existencia de verbos como "monter", "échapper", "emporter", "trembloter" o "craquer", que nos demuestran el carácter dinámico de la composición. Estos tres últimos rasgos que reproducen la simultaneidad, nos hablan además del estatismo del poema, que se ve comprometido debido a la presencia de los verbos de movimiento, aunque este texto posee una clara tendencia hacia lo estático, siempre dentro de la producción huidobriana.

La yuxtaposición de planos tan característica de Gris, al que él da el nombre de "rimas" y que hace coincidir con una línea o trazo la silueta de dos objetos diferentes, con lo que se contribuye a la creación de una imagen múltiple plurisignificativa, está presente en esta composición a través de la rima discontinua, que acerca mediante un sonido similar dos realidades alejadas. Ejemplo de esto lo hallamos en ("monte", "porte", "tremblottent"), ("s'ennuie", "bruit", "soupir"), ("échappait", "balai"), ("étoile", "froid", "miroir"), etc. En cuanto a la paronomasia y la dilogía no hallamos una aparición constante, salvo si interpretamos "la morte" como una persona fallecida, que representa a la muerte en general muy presente en aquella época (1917), ya que se estaba desarrollando aún la Gran Guerra. En cuanto a la imagen y la metáfora, estas sí son constantes y poseen gran fuerza en el poema. La personificación abunda en todo el texto, dando vida a esa casa fría, aparentemente vacía e inerte: "La chanson qui monte", "L'âme de la chambre/s'était échappée", "le jardin s'ennuie", "les murs/ ont écouté de belles paroles", "Un soupir avait terni le miroir", "les cheminées sans feu tremblottent" y "LA GLACE/ s'ennuie d'attendre". Se hallan dos casos de metáforas, que acercan realidades lejanas (ver la definición de metáfora o imagen en Reverdy y Huidobro), proporcionando originalidad a la composición: "La chanson qui monte/ Est devenue une étoile", "L'arbre est un balai".

Los versos en mayúsculas nos permiten dos lecturas distintas del poema, lo que permite la ambigüedad, y buscan el mismo efecto que los versos justificados en Pierre Reverdy y en algunos poemas iniciales de Huidobro, como "El espejo de agua". Esto posibilita la transparencia de planos que se observan en algunos cuadros de Juan Gris (*Vista de la bahía*, 1921, o *Naturaleza muerta ante una ventana abierta, Place Ravignan*[307], 1915). Otro rasgo que potencia dicha transparencia de planos es la

[307] "Los motivos se descomponen en planos autónomos –la naturaleza muerta "está" en un plano; en otro, "detrás", la plaza; en otro, "intermedio", los elementos arquitectónicos–, pero la organización de estos

metáfora inusitada o la imagen sorprendente, componentes ambos muy presentes en el escrito, como se ha visto. En este, por añadidura, aparecen elipsis verbales, elemento este muy importante a la hora de generar interpretaciones múltiples del poema. Ejemplo de las mismas los hallamos en: “maison vide”, “Aucun bruit”. En este texto, además, concurre la ambigüedad, algo que no suele suceder tanto en Huidobro y que es más propio de Reverdy, pues cuando leemos el mismo no sabemos cuál es la situación que sirve de marco a su temática. Sabemos que estamos ante una casa vacía, quizás a causa de la guerra, una casa que nota tanto la ausencia humana que la vida es aportada por objetos inanimados como la habitación, el jardín, los muros o la chimenea. Pero no sabemos la causa de este vacío, solo irrumpe en el lector una sensación de soledad y desolación, puesto que en la composición descubrimos incluso que “un suspiro había enternecido el espejo” o que “el espejo/ se aburre de esperar”. Todo ello propicia una serie de interpretaciones múltiples y variadas del texto, con lo que se consigue el mismo efecto que logran los planos transparentes en Gris.

En contraposición a este vacío y a esta soledad, los verbos en pasado nos permiten comparar la situación actual de la casa con un pasado posiblemente muy distinto, contraste que aproxima elementos separados, lo que fortalece la yuxtaposición de planos.

Los sustantivos, como es frecuente en el arte cubista, son sencillos y nos hablan de aquello que nos rodea, como pasa en los bodegones tanto del cubismo analítico como del sintético. De este modo, encontramos nombres tal que “étoile”, “chambre”, “maison”, “jardin”, “lampe”, “arbre”, “murs”, “miroir” o “cheminée”. Estos sustantivos estaban en gran medida presentes en la retórica tradicional y en lo considerado como lírico, pero Huidobro les da aquí un empleo bastante apartado de lo conocido hasta entonces, desviándose de la imitación y construyendo con ellos un objeto completamente distinto, pues como establece en el cuarto principio de su manifiesto “Le créationnisme”, “ce qui est trop poétique pour être créé devient une création en changeant sa valeur usuelle”[308]. Asimismo, en el texto se entremezclan los sustantivos concretos y los abstractos, con lo que se crea de nuevo una relación entre elementos aparentemente lejanos, consiguiéndose así la yuxtaposición de planos.

---

planos supone la existencia de un sujeto que mira desde el interior y percibe, sucesivamente, la naturaleza muerta y, a través de la ventana, la plaza.” En Bozal, V. *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX. I. 1900-1939.* Madrid, Antonio Machado Libros, 2013, p. 149.

[308] Huidobro, V., *Obra poética* (Cedomil Goic coord.), *op. cit.*, p. 1336.

CAPÍTULO 4. PIERRE REVERDY Y EL CUBISMO

En este capítulo analizaremos la adscripción al cubismo sintético de Juan Gris de los poemarios de Pierre Reverdy que van de 1916 a 1925, esto es, los libros que componen *Plupart du temps*. Con este propósito, en primer lugar nos acercaremos a la vida del poeta, para después pasar a su pensamiento estético. Por último, analizaremos una serie de textos incluidos en la obra mencionada y acordaremos si pertenecen al cubismo sintético.

4.1. Dans les pas de Pierre Reverdy

Pierre Reverdy nació en Narbona el 13 de septiembre de 1889. "Creció a los pies de la Montaña Negra en la casa de su padre, quien le transmite la lectura y la escritura"[309]. No fue reconocido por su madre hasta sus veintidós años, por lo que en el estado civil de Pierre Reverdy figuró "nacido de padres desconocidos" hasta 1911. Muchos de sus ancestros habían trabajado como canteros y escultores para la Iglesia. Estudió en el colegio de Toulouse y, después, en el instituto de Narbona. Como afirma Michel Deguy en "La vie et l'oeuvre de Pierre Reverdy", podemos imaginarnos la influencia que causaron sobre el joven Reverdy los espectáculos que tuvieron lugar en la primera década del siglo XX en Languedoc: "misère, émeutes et répression d'un peuple à qui on ne sait plus, selon le mot de Rousseau, qu'envoyer les soldats pour signifier: payez ou mourez. Il y eut des morts"[310].

Afortunadamente, se libra del servicio militar y se traslada a París en octubre de 1910 (aunque esto no lo exime de participar en la Primera Guerra Mundial en 1916[311]): "Il vit, travaille et souffre; travaille pour vivre, écrit et fabrique ses livres, du côté du Bateau-Lavoir, pendant seize ans"[312]. Es decir, Reverdy, durante el periodo de tiempo que va de 1910 a 1926, no vive en la abundancia, sino que tiene que trabajar arduamente para sobrevivir. Será en esta época, como se ha comentado en el capítulo II, cuando conozca a sus contemporáneos y establezca las relaciones que marcarán tanto su pensamiento poético como la dirección de su obra: Juan Gris, Picasso, Braque, Matisse, Léger, Max Jacob... Quizá debido a las escasas y malas relaciones que Reverdy tuvo con su familia biológica, fue en este grupo de pintores donde encontró su verdadero

---

309 Hubert, É-A., "Vie de Pierre Reverdy (1889-1960)". En Reverdy, P. [1989], *Plupart du temps (1915-1922).* París, Gallimard, 2022, p. 389.
310 Deguy, M. "La vie et l'oeuvre de Pierre Reverdy". En Reverdy, P., *Main d'oeuvre (1913-1949)*, París, Gallirmard, 2000, p. 535.
311 *Ibíd*.
312 *Ibíd*.

acomodo. No obstante, al morir súbitamente su padre, Henry Reverdy, en 1911, el joven Pierre conoce por primera vez el significado de la muerte: "Depuis ce jour l'idée de la mort est entrée dans mon âme comme un ver"[313]. Según Cailleau, en ese momento aparece Max Jacob quien ofrece "au jeune poète un modèle dans l'art comme Henry Reverdy lui avait offert un modèle dans la vie"[314]. Ambos establecerán una estrecha amistad que terminará siendo tormentosa y difícil. En 1912, Pierre Reverdy se muda al *Bateau Lavoir* en el barrio de Montmartre, enfrente de Juan Gris. Dado que aún no ha publicado nada y los ingresos de su padre ya no llegan, comienza a trabajar como corrector en una imprenta de Montparnasse. El trayecto de un barrio a otro se realiza mediante la línea B de metro de la compañía *Nord-Sud*, nombre que tomará Reverdy para su posterior revista, en 1917. En esta época establece también relación con Apollinaire, la cual nace de la admiración de Pierre hacia el autor que comienza la defensa de los pintores cubistas[315]: recordemos aquí su obra *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*[316].

Estas amistades fueron fundamentales en el periodo quizá más fructífero de su vida en cuanto a producción literaria, pues verán la luz gran parte de sus publicaciones: *Poèmes en prose* (1915), *La lucarne ovale* (1916), *Le voleur de Talan* (1917), *Les ardoises du toit* (1918, con dibujos de Braque), *Les jockeys camouflés et période hors-texte* (1918, con dibujos de Matisse), *La guitare endormie* (1919, con dibujos de Juan Gris), *Self-defense* (1919), *Étoiles peintes* (1921), *Coeur de chêne* (1921), *Cravates de chanvre* (1922, con tres aguafuertes de Picasso), *Pablo Picasso* y *Les épaves du ciel* (1924), *Écumes de la mer* y *Grande nature* (1925) y, por último, *La peau de l'homme* (un cuento popular, 1926)[317]. A continuación, nos centraremos en los años que van desde 1915 hasta 1922 y sus respectivas producciones poéticas, todas incluidas en el libro *Plupart du temps (1915-1922)*, cuya edición original realizó el propio autor y fue publicada en 1945, en la editorial Gallimard. Esta es la etapa que consideramos más interesante para el análisis cubista, pues están presentes las características ya definidas de dicho movimiento y se llevan a la práctica aquellas máximas que expuso en sus textos teóricos. Casi podríamos denominarla también su etapa parisina, ya que en 1926 Pierre Reverdy se muda a la abadía de Solesmes, donde se establecerá hasta su muerte

---

[313] Reverdy, P., en Cailleau, C. *Dans les pas de Pierre Reverdy*. París, Editions du Petit Pavé, 2006, p. 65.
[314] Cailleau, C. *Dans les pas de Pierre Reverdy*. *op. cit.*, p. 67.
[315] Id., p. 68.
[316] Apollinaire, G. *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas.* Madrid, Visor, 1994.
[317] La cronología se ha extraído de Reverdy, P. [1989], *Plupart du temps (1915-1922).* París, Gallimard, 2022, p. 390.

en 1960. En el apartado siguiente presentaremos su pensamiento estético, relacionado con el movimiento pictórico cubista y con la aplicación en su literatura, para poder esclarecer posteriormente el sentido de sus poemas. Porque, como explica Claude Cailleau, "cet homme qui n'est jamais passé par les universités, va se permettre, dans quelques années, de théoriser, aussi bien sur la peinture que sur la poésie. Et le faire en maître!".[318]

4.2. Pensamiento estético

> El movimiento pictórico que nació hace diez años y fue bautizado con el nombre de Cubismo, quizá no sea el que haya asombrado más al mundo ni el que, después de haber tenido más enemigos, ha cosechado mayor número de adeptos; pero incontestablemente es el esfuerzo artístico que a pesar de ser el más importante de nuestra época, le ha aportado mayor confusión[319].

Reverdy nunca reunió sus textos teóricos o ensayísticos sobre arte y poesía en vida, pero sí dedicó gran parte de su tiempo y esfuerzo a escribir sobre ello, algo que se ha comentado anteriormente. La cita que antecede este apartado está extraída del artículo "Sobre el cubismo" y supone toda una declaración de intenciones. En este texto se encuentran las ideas principales sobre el movimiento pictórico cubista que el autor defendió y llevó a la práctica en sus poemas entre los años 1955 y 1922. Creemos importante recordar algunas de ellas ya que serán la base de los análisis poéticos posteriores.

En primer lugar, se habló en el capítulo uno de la transducción, proceso que, según Doležel, consistía en la "transmisión con transformación"[320], es decir, en el trasvase de técnicas o de normas de un arte a otro, proceso que conlleva transformación. Doležel se centraba en la transducción literaria, en el trasvase de técnicas de otras artes a la literatura. No obstante, si atendemos a las palabras de Pierre Reverdy en el texto apenas citado, parecería que defiende el movimiento cubista justo por el proceso contrario:

---

[318] Cailleau, C. *Dans les pas de Pierre Reverdy*, *op. cit.*, p. 61.
[319] Reverdy, P., "Sobre el Cubismo", *Escritos para una poética.* Caracas, Monte Ávila Editores, 1977, p. 9.
[320] Doležel, L. "Semiótica de la comunicación literaria" en Jesús G. Maestro (comp.), *Nuevas perspectivas en semiología literaria*, Madrid: Arco/Libros, 2002, p. 199.

> [...] si es difícil encontrar medios nuevos en un arte, lo meritorio es encontrar los que sean apropiados a ese arte y no a otro. Es decir, que los medios literarios aplicados a la pintura (y viceversa) no pueden sino dar una apariencia de novedad fácil y peligrosa[321].

¿Pierre Reverdy se oponía abiertamente al fenómeno de transducción entre artes? Pensamos que, en este caso, Reverdy alaba el cubismo pictórico por su originalidad y su capacidad, precisamente, de no transducir técnicas sino de inventarlas. Esto no contradice el hecho de que él mismo tomara de este movimiento su espíritu y su estética, que aplicó luego en su poesía, precisamente mediante la transducción.

En segundo lugar, creemos oportuno mencionar la idea de *realismo* que promulgaba Pierre Reverdy. El autor hizo hincapié en la distinción entre "realidad estética" y "realismo", a pesar de que otros autores hayan querido incluirlo después dentro del "realismo cubista". No, la obra de Reverdy no podría considerarse nunca *realista* porque no es descriptiva ni fiel a la experiencia real:

> Estamos en una época de creación artística en que ya no se cuentan historias de manera más o menos agradable, sino que se crean obras que, al distanciarse de la vida, vuelven a ésta porque tienen una existencia propia, más allá de que evoquen o reproduzcan cosas de la vida. De ahí que el Arte de hoy sea un arte de gran realidad. Pero hay que entender realidad artística y no realismo, que es el género más opuesto a lo que decimos[322].

No obstante, Paul Hadermann se expresó en el sentido de que autores como Apollinaire, Max Jacob o Reverdy han marcado muchas veces en su escritura una predilección por temas cotidianos, no consagrados por la tradición que rechazan. Según Hadermann las investigaciones de estos poetas "seront utiles; elles constitueront la base d'un nouveau réalisme qui ne sera peut-être pas inférieur à celui si poétique et si savant de la Grèce antique"[323]. Es decir, en cierto sentido serán los poetas cubistas, con su rechazo al realismo, los que establezcan la base del futuro nuevo realismo, gracias a la predilección por este tipo de temas cotidianos.

También es necesario tener en cuenta las palabras del autor sobre la creación de la imagen poética, ya que Reverdy la concebía de la siguiente manera: "Plus les rapports

---

[321] Reverdy, P., "Sobre el Cubismo", *Escritos para una poética. op. cit.*, p. 10.
[322] Id., p. 12.
[323] Hadermann, P. en Weisgerber, J. (dir.). *Les avant-gardes littéraires au XXe siècle*. Budapest, Akademei Kiadó, 1984, vol. 2, p. 956.

des deux réalités rapprochées seront éloignés et justes, plus l'image sera forte –plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique"[324]. Esta forma de concebir la metáfora sí que acercaría a Pierre Reverdy a un cierto tipo de "realismo": la búsqueda de relaciones lejanas entre dos objetos que tienen una relación real entre sí para crear distancia con la realidad y una cierta autonomía del poema sin llegar a imágenes disparatadas que son solo sorpresa, porque esto lo apartaría de lo real. Según Hadermann, esta concepción de la imagen lo distancia de los surrealistas y de la abstracción ya que Reverdy, a su precepto sobre la imagen mencionado arriba, aporta una corrección: "Deux réalités qui n'ont aucun rapport ne peuvent se rapprocher utilement. Il n'y a pas création d'image. Pas davantage si l'on compare deux réalités identiques"[325]. En lugar de ello, Marinetti, Duhamel, Severini y, tras ellos, André Breton y los surrealistas insisten tan solo en el carácter distante y sorprendente de las realidades reunidas por la imagen.

Estas reflexiones derivan inevitablemente en la que quizá sea la idea más relevante de todo el pensamiento de Pierre Reverdy: "Es, pues, tan legítimo decir que el cubismo es la pintura misma como decir que la poesía es la poesía misma"[326]. Esto es, el cuadro no es otra cosa más allá del cuadro, al igual que el poema solo es el poema. Los artistas de esta época fueron pioneros en establecer una idea que hoy nos parece aceptada por todos y todas: el arte no tiene otro fin que el arte mismo. Ya se ha explicado en el capítulo I del presente trabajo cómo las vanguardias lograron romper con una larga tradición de mímesis y descripción. A cambio, estos autores ofrecían creación y transformación.

Cada arte debe entonces, en primer lugar, encontrar los medios que les sean propios; después, puede utilizar con ellos la realidad para crear nuevas imágenes, pero sin imitarla ni subordinarse a ella y, así, el arte logrará ser la realidad misma. Las tres ideas que se han mencionado en este apartado son tan solo las tres partes de un proceso que lucha por la liberación de las artes. No en vano Pierre Reverdy afirma:

> Debemos preferir un arte que le exija a la vida, únicamente, los elementos de realidad que le son necesarios, y que, con la ayuda de esos elementos y de nuevos medios puramente artísticos, llegue, sin copiar nada, sin imitar nada, a crear una obra de arte por sí misma. Tal obra deberá tener su propia realidad, su utilidad artística, su vida independiente, y no

[324] Id., v.2, p. 960.
[325] Id., v. 2, p. 962.
[326] Reverdy, P. "Sobre el cubismo", *Escritos para una poética. op. cit.*, p. 12.

evocará nada distinto a ella misma. ¿A cuál otro objeto distinto a una obra de arte se le exige, en efecto, parecerse a otra cosa distinta a sí mismo?[327]

4.3. *Plupart du temps* (1915-1922)

> De ma vie, je n'aurai jamais rien su faire de particulièrement remarquable pour la gagner, ni pour la perdre.
> Voici un témoignage partiel du genre d'activité qui a absorbé la plupart de mon temps.
> Qu'il n'y ait pas lieu d'en être exagérément fier, on n'aura pas besoin de me le dire.
> Nul doute qu'il y ait eu infiniment mieux à faire[328].

En el inicio del capítulo nos hemos referido al hecho de que Pierre Reverdy reúne en *Plupart du temps (1915-1922)*, en edición publicada por Gallimard en 1945, la parte de su obra que puede considerarse más afín al cubismo. El volumen contiene los siguientes poemarios, publicados previamente en sus respectivas fechas: *Poèmes en prose* (1915), *Quelques poèmes* (1916), *La lucarne ovale* (1916), *Les ardoises du toit* (1918), *Les jockeys camouflés* (1918), *La guitare endormie* (1919), *Étoiles peintes* (1921), *Coeur de chêne* (1921) y *Cravates de chamvre* (1922). Llamamos a esta época cubismo literario por los numerosos elementos que ya hemos ido mencionando a lo largo del trabajo y que nos permiten hablar de transducción de técnicas entre el arte plástico y poético, referidas al cubismo.

En primer lugar, "la lectura perceptiva [del cuadro] conduce al concepto y la lectura verbal [del poema] origina imágenes mentales que hacen visible intelectivamente lo que no se muestra fácilmente accesible al conocimiento"[329]. Es decir, ambas artes poseen un doble aspecto visual e intelectivo, una idea que surge gracias a la concepción filosófica de la Gestalt (psicología de la percepción) y la fenomenología (lo inteligible) de Edmund Husserl. Así, se postula la imagen como generadora de una idea y, junto con el uso de la tipografía, será fundamental en la construcción del poema como una creación plástica[330].

---

[327] Reverdy, P. "Ensayo de estética literaria", *Nord-Sud*, nº 4-5 de junio-julio de 1917. Tomado de *Escritos para una poética*, *op. cit.*, p. 16.
[328] Reverdy, P. [1989], "Prière d'insérer de l'édition de 1945", en *Plupart du temps (1915-1922)*, *op. cit.*, p. 387.
[329] Hermosilla, M. A., "Procedimientos visuales en la teoría hermenéutica de Wolfgang Iser", en *Ámbitos. Revista de estudios de Ciencias Sociales y Humanidades*, 2011, p. 22.
[330] Esto lo he desarrollado en mi artículo "La poesía cubista: un ejercicio de transducción", en *Alhucema. Revista internacional de teatro y literatura*, *nº 40*, 2020, pp. 84-88.

Además, se han señalado como elementos comunes entre ambas artes el rechazo a la mímesis y la perspectiva, la yuxtaposición de imágenes (las "rimas" de Gris), la transparencia de planos (que generan ambigüedad, pues como en Gris estos planos mantienen definidas sus formas) el simultaneísmo (del que Apollinarie se decía creador con sus *poèmes-conversations* antes que Robert Delaunay, algo que vimos en el capítulo II), las formas geométricas (principalmente lo esférico o cónico), etc. En Reverdy vamos a encontrar esta transparencia de planos materializada en una imagen fragmentada, mediante elipsis semánticas y tipográficas, que dan lugar a la ambigüedad y a la implicación del lector como agente activo que completa el poema, pero que se ve entre estas múltiples interpretaciones.

Según Hadermann existen, además, otras características comunes a la nueva poesía, al cubismo y al futurismo pictóricos. Estas serían la introducción de nuevos sujetos y de nuevas fórmulas; el rechazo de la descripción, reemplazada por la transformación lírica y sintética de lo real, por su reconstrucción a través de elementos aislados (aquí entraría la yuxtaposición ya mencionada); el arte de la concepción y de la sorpresa; la autonomía y pureza de medios[331]. A continuación, se analizarán algunos poemas significativos, extraídos de diferentes de los poemarios que se incluyen en *Plupart du temps*, e iremos comentando aquellos versos y figuras que reflejen los elementos mencionados.

Vamos a ver "Traits et figures"[332], de *Poèmes en prose* (1915)

TRAITS ET FIGURES

Une éclaircie avec du bleu dans le ciel; dans la forêt des clairières toutes vertes; mais dans la ville où le dessin nous emprisonne, l'arc de cercle du porche, les carrés des fenêtres, les losanges des toits.

Des lignes, rien que des lignes, pour la commodité des bâtisses humaines.

Dans ma tête des lignes, rien que des lignes; si je pouvais y mettre un peu d'ordre seulement.

[331] Hadermann, P. En Weisgerber, J., *Les avant-gardes littéraires au XXe siècle*, *op. cit.*, vol. 1, p. 325.
[332] Reverdy, P. *Plupart du temps (1915-1922)*, *op. cit.*, p. 35.

“Traits et figures” pertenece a la primera obra de Pierre Reverdy donde todos los poemas que la componen están escritos en prosa. Ya se pueden apreciar motivos cubistas, pero estos están más relacionados con el contenido que con la forma del texto, podríamos decir que es un intento de evocación de la pintura cubista mediante el uso explícito de los mismos campos semánticos o referencias que utilizaba la pintura. En este caso, podemos ver la referencia continua a las formas cubistas: el arco de la circunferencia, los cuadros de las ventanas, los rombos de los tejados (líneas versales segunda y tercera), las líneas y los trazos (al final del poema). También están presentes los colores (el azul y el verde) y, en conjunto, los sustantivos del poema pertenecen al campo semántico de la pintura. También los elementos del bosque que se oponen a lo urbano: el claro (repetido con el sinónimo “éclaircie” y “clairières”), lo circular enfrentado a las líneas que ordenan los edificios humanos.

Encontramos el tema al final del texto: el anhelo por poner orden en la conciencia. Con los términos “bâtisses humaines” (construcciones humanas), no podemos evitar pensar en el uso de “bâtisses” como una dilogía: construcción, edificio y pensamiento o idea. Las construcciones físicas y mentales nos remiten de nuevo a la fenomenología de Husserl, donde el conocimiento es subjetivo y se halla en la conciencia. Es decir, el sujeto lírico tan solo puede percibir la ciudad, las líneas a través de su conciencia donde, no obstante, los trazos están desordenados.

Continuaremos con el poema “Carrés”[333], de *Quelques poèmes* (1916):

[333] Reverdy, P. *Plupart du temps (1915-1922), op. cit.*, pp. 65-66.

CARRÉS

Le masque honteux cachait ses dents. Un autre œil voyait qu'elles étaient fausses. Où cela se passe-t-il? Et quand? Il est seul, il pleure, malgré l'orgueil qui le soutient, et il devient laid. Parce qu'il a plu sur les souliers, disait l'autre, de la salive sur mes souliers, je suis devenu pâle et méchant. Et il embrassa le masque qui le mordit en ricanant.

Le profil, le même profil que la grande chanteuse! Elle voulait l'avoir, elle l'eut et aussi son immense bouche sans sa voix. Mais ce qu'elle enviait le plus c'était sa robe et jamais elle ne put l'avoir.

Si vous entendez derrière vous faire Psst et qu'en même temps passe un taxi ne vous retournez pas... c'est pour le taxi.

Les cheveux coupés, la tête tranchée, le sabre restait encore entre ses dents. Le bourreau amateur pleurait et sa figure était un masque. On l'avait importé de Chine et il ne savait plus être cruel.

Je passe en m'engouffrant, je m'engouffre en passant. Quel gouffre! La tête qui tournait autour de moi a disparu. — Les Oiseaux chantaient derrière la fenêtre; ils chantaient faux et n'étaient pas en plumes véritables.

Le rhum est excellent la pipe est amère et les étoiles qui tombent de vos cheveux s'envolent dans la cheminée.

De la reliure de tes lèvres de la reliure de tes volets de la reliure de nos mains. O peut-être plus facile. Sur le balcon de bois elle montait la garde en chemise éclatante.

Après les premiers pas sur les pointes il avait pris son vol. Les premiers nuages l'arrêtent. Ce sont des glaces. Et là, où il retrouvait notre monde sans la chair, il se crut au ciel.

El poema cubista no sigue en su desarrollo la pauta argumental impuesta por el curso de la anécdota. En la mayoría de los casos no llega, no tiene por qué llegar a desarrollarse. Queda reducido a una sucesión superpuesta de anotaciones y reflejos sin enlace causal. De ahí que un rasgo que aparentemente podría parecer una falta de coherencia, en realidad se trata de una búsqueda voluntaria de la simultaneidad de la imagen, un rasgo del cubismo sintético, si bien es cierto que aún se emplea la puntuación, cuya eliminación total nos llevará en otros textos de Reverdy a la expresión plena de su cubismo sintético. Y en otros casos, el poema sigue en su desarrollo las ondulaciones del libre circuito mental: trayectoria sinuosidad, yuxtaposición de sensaciones y visiones, enlazadas solamente por analogía de imágenes: simultaneidad de planos o hilo de subconscientes antenas[334].

Reverdy afirmó: "los poemas deben ser cuadrados, construidos como bloques"[335]. Este es un ejemplo casi literal de dicha afirmación, ya que el poema "Carrés" se divide en siete planos superpuestos en forma de cuadrado que, a su vez, forman un cuadrado mayor. Los tres primeros están situados de forma consecutiva y centrados en la página, los últimos cinco divididos en pequeños cuadrados que, a su vez, forman otro cuadrado. Podrían apreciarse como una serie de bloques superpuestos que, ya desde la primera ojeada, nos ofrece una concepción plástica del poema. La cita que antecede este epígrafe resume con acierto la concepción espacio-temporal que engloba todo el poema. El lector, aunque se empeñe en seguir el orden cronológico lineal al que está habituado se rinde ante la imposibilidad de dotar de comienzo, nudo y desenlace a la serie de escenas que se le presentan.

Hadermann escribió que una de las características que acercaban algunos poemas de Reverdy al espíritu del cubismo era la función estructuradora de sus tipografías. Estas "particiones" determinan el ritmo de la frase, subrayan los acentos fuertes e intensifican los silencios. El elemento gráfico no dibuja objetos, sino que (re)produce con más o menos insistencia las leyes de composición que rigen el poema. Puso de ejemplo precisamente este poema, "Carrés", donde la disposición tipográfica se construye con rectángulos, a veces superpuestos, a veces yuxtapuestos, hace que ocho experiencias líricas diferentes se enfrenten y respondan entre sí[336]. Es decir, la estructura no responde al dibujo de un objeto vacío, sino a una idea, a un concepto y a un juego de

---

[334] De Torre, G. *Literaturas europeas de vanguardia*, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2001, p. 129.
[335] Reverdy, P. Citado por Hadermann, P. en Weisgerber, J., *Les avant-gardes littéraires au XXe siècle, op. cit.*, vol. 1, p. 325.
[336] Hadermann, P. En Weisgerber, J., *Les avant-gardes littéraires au XXe siècle, op. cit.*, vol. 2, p. 954.

contrastes, en el cual la sorpresa desempeña también un papel principal llamando la atención del lector, según postula la estética de la recepción.

En lo referente al uso de la nueva tipografía, el mismo Reverdy se pronunció en su texto *Self-defense*, esclareciendo el porqué de distribuciones poéticas como esta. Explica que mientras otros autores introdujeron arreglos tipográficos en sus poemas cuyas formas plásticas dificultaban enormemente su lectura –es inevitable aquí imaginar los *Caligramas* de Apollinaire–, él creó una nueva forma de escribir cuya razón de ser "purement littéraire était la nouveauté des rythmes, une indication plus claire pour la lecture, enfin une poctuation nouvelle, l'ancienne ayant peu à peu disparu par inutilité de mes poèmes"[337]. Al mismo tiempo, esta disposición respondía, según Reverdy, a la necesidad de llenar la página con el nuevo montaje, ya que chocaban a la vista los nuevos poemas donde el verso libre convertía la página en un lugar asimétrico.

En cuanto al tema del texto, resultaría atrevido precisar uno en particular, porque, de acuerdo con lo expuesto antes, los planos líricos se superponen y yuxtaponen sin una jerarquía que otorgue a ninguno de los "cuadrados" un predominio sobre el resto. Estas escenas líricas se formulan en distintos tiempos verbales y espacios, una de las claves del poema. Ya en el tercer verso encontramos la pregunta que el propio lector se formulará a lo largo de toda la lectura: "Où cela se passe-t-il? Et quand?". El uso de los tiempos verbales en "Carrés" no responde a la forma habitual cubista de enunciar las acciones en presente, sino que entremezcla tiempos verbales pasados (pretérito imperfecto, pretérito perfecto simple, pretérito pluscuamperfecto) con formas verbales en presente.

Asimismo, las diferentes personas gramaticales también coexisten en el poema sin que el lector encuentre al protagonista. En la primera estrofa aparece «le masque», "l'oeil", "il", "l'autre" y, finalmente "je", el yo lírico del poema. En la segunda estrofa entra en acción "elle"; en la tercera "vous"; en la cuarta "le bourreau" (el verdugo, al que después identificaremos con la máscara); en la quinta retorna el "je" y aparecen "les Oiseaux"; en la sexta de nuevo "vous" (de forma implícita); en la séptima "tu", "nous" y vuelve "elle" y, por último, en la octava estrofa reaparece "il". Este laberinto de personajes nos ayuda, paradójicamente, a encontrar el camino. Los planos se enfrentan como trozos de diferentes fotografías esparcidas en una página, que podríamos volver a juntar si miramos con atención.

---

[337] Reverdy, P., *Nord-Sud, Self defence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926),* París, Flammarion, 1975, p. 122.

La “máscara avergonzada” que da comienzo al poema y que aparece llorando a pesar del “orgullo que la sostiene” es aquella que debe llevar el verdugo para esconder que “ya no sabe cómo ser cruel” en la cuarta estrofa. Dos fragmentos de la misma foto distanciados por otra escena que se desdobla entre la estrofa segunda y la séptima. En la segunda, una mujer que desea el mismo perfil de una cantante famosa y que, de hecho, lo tiene, al igual que su boca, pero sin su voz. Lo que más envidia es su vestido aunque nunca lo tuvo. En la séptima estrofa, la encontramos asomada al balcón haciendo guardia con una camisa resplandeciente. Oímos el fragmento de una conversación en la tercera estrofa, dirigido a un “usted” que reaparece en la sexta (¿son la misma persona?, ¿hay una conversación entre amantes?). Por último, los pájaros que cantan tras la ventana, pero con voz y plumas falsas en la quinta estrofa parecen darnos un aviso. “Él”, en la octava estrofa, no prende su vuelo, sino su viaje hacia la muerte: “allí donde encuentra nuestro mundo sin la piel, él se creyó en el cielo”. El corte de estas escenas, unido al uso de la tipografía y la introducción de elementos a priori extraliterarios (como el fragmento de conversación[338]), avala que hablemos en el caso de este poema de “*collage* literario”[339], término que ya utiliza Hadermann vinculando la pintura cubista con los poemas de estos autores. Además, ese collage reforzaría también la concepción simultánea del poema, donde las leyes lógicas de causa y efecto, comienzo y final no existen. Por añadidura, se emplea la rima discontinua al igual que en los cuadros de Gris sus “rimas” contribuyen a la imagen múltiple y hay coordinación oracional, que permite cierta intercambiabilidad entre las imágenes, como pasa con las figuras del cuadro.

Por último, otros rasgos característicos de la poesía cubista sintética aparecen en varias ocasiones en este poema. En primer lugar, cabe mencionar la presencia de la paronomasia, por ejemplo, en la quinta estrofa entre los términos «m'engouffre» (me abalanzo) y «gouffre» (precipicio), ya creando una imagen elíptica en el poema, la de un hombre saltando al vacío (premonitoria del final). A su vez, esa paronomasia se construye a través de un retruécano: «Je passe en m'engouffrant, je m'engouffre en

---

[338] Este elemento conversacional es característico de Apollinaire y, del mismo modo que aquí se observa en Reverdy, también los poemas-conversación están presentes en Huidobro. Susana Benko, en *Vicente Huidobro y el cubismo*, sostiene: “se entiende el porqué poemas como «Les fenêtres» son llamados «poemas-conversación», técnica que recuerda al procedimiento del *collage* del cubismo sintético”. En el poema “Carrés” existe el elemento conversacional y el procedimiento del *collage*. Vid. Benko, S. *Vicente Huidobro y el cubismo*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1993, p. 29. En la página 106 del mismo libro afirma: “Como en el cubismo sintético, la realidad irrumpe algunas veces en forma brutal, tal como aparece en los *collages* o bien en los poemas-conversación.

[339] Hadermann, P. En Weisgerber, J. (dir.). *Les avant-gardes littéraires au XXe siècle*, *op. cit.*, vol. 2, pp. 955-956.

passant». Es continuo también el uso de las repeticiones que dotan de estructura formal y rítmica al poema, así como las rimas: «entendez» con «retournez» (tercera estrofa); «souliers» se repite en la primera estrofa, «coupés» con «tranchée» en la cuarta estrofa; y la repetición tripe de «de la reliure» en la séptima. Además, hay una dilogía clara en la última estrofa con el término «glaces». Se refiere a las nubes, pudiendo significar "heladas", "de vidrio" o "de cristal". En cualquier caso, una imagen puramente vanguardista donde los sentidos se mezclan y evocan una emoción: el miedo.

Ahora analizaremos otro poema del mismo libro, en este caso en verso y con ausencia de puntuación. Se trata de "Horizon"[340] de *Quelques poèmes* (1916):

HORIZON

Mon doigt saigne
Je t'écris
Avec
Le règne des vieux rois est fini
Le rêve est un jambon
Lourd
Qui pend au plafond
Et la cendre de ton cigare
Contient toute la lumière

Au détour du chemin
Les arbres saignent
Le soleil assassin
Ensanglante les pins
Et ceux qui passent dans la prairie humide

Le soir où s'endormit le premier chat-huant
J'étais ivre
Mes membres mous pendent là
Et le ciel me soutient
Le ciel où je lave mes yeux tous les matins

Ma main rouge est un mot
Un appel bref où palpite un sanglot

Du sang versé sur le papier buvard
L'encre ne coûte rien

Je marche sur des taches qui sont des mares
Entre des ruisseaux noirs qui vont plus loin
Au bout du monde où l'on m'attend
C'est la fontaine où les gouttes de sang qui coulent de
mon cœur que l'on entend

Un clairon dans l'azur sonne la générale

[340] Reverdy, P. *Plupart du temps (1915-1922)*, *op. cit.*, pp. 69-70.

¿Qué es la aurora? Tema poético, eminentemente. No, no más que la noche misma. La aurora es el preludio del alba en el horizonte. Eso es todo. Si bien constituye uno de los espectáculos más emocionantes que pueda ofrecer la naturaleza, de acuerdo con el lugar donde uno lo presencie, sigue siendo un fenómeno cotidiano de índole física a cuya contemplación, por lo demás, muy pocos hombres sacrifican el menor instante de sueño. Pero cuando el poeta dijo: “la aurora de dedos rosados”, intervino la poesía[341].

Comenzamos con esta cita del propio Reverdy porque parece que hiciera un autoanálisis de su propio poema, “Horizon”. Partiendo, como él mismo señala, de un «tema poético eminente», el autor consigue hacer poesía. “Aurora”, según la primera acepción de la RAE, es la “luz sonrosada que precede inminentemente a la salida del sol”[342]. Esta realidad estética está continuamente evocada en el poema mediante imágenes que surgen de metáforas relacionadas con el campo semántico de la sangre. El sujeto lírico dedica, él sí, unos instantes a contemplar un suceso cotidiano, que ocurre todos los días, mediante el cual materializa el propio proceso de escritura: “Mon doigt saigne/ Je t'écris” (vv. 1 y 2); “Les arbres saignent/ Le soleil assassin/ Ensanglante les pins/ Et ceux qui passent dans la prairie humide” (vv. 11-14); “Ma main rouge est un mot» (v. 20); «Du sang versé sur le papier buvard” (v. 22); “C'est la fontaine ou les gouttes de sang qui coulent de mon cœur que l'on entend” (vv. 27-28). Así, el proceso de escribir se entiende como el acto de sangrar sobre el papel, como una herida abierta que gotea y salpica de sangre las palabras.

Además, en la cita se menciona a un poeta que dijo “la aurora de dedos rosados”, como el primer autor que hizo poesía al acercar dos términos lejanos de la realidad, esta vez mediante una personificación, no una metáfora. Se trata de un intertexto de Homero, leyenda y misterio considerado el padre de la literatura. En *La Ilíada*, se lee “con sus dedos de rosa abrió el Olimpo”[343], personificando a la aurora como una diosa que despierta a los dioses. También, la cita literal la encontramos el Canto II de *La Odisea*: “Tan pronto como brilla la hija de la mañana, / la Aurora de rosados dedos, / el noble hijo de Ulises / abandona el lecho y se viste”[344]. En “Horizon” también encontramos esa

[341] Reverdy, P., “Circunstancias de la poesía”, en *Escritos para una poética, op. cit.*, 1977, p. 72.
[342] Diccionario de la RAE (vigesimotercera edición). Consultado el 17/10/2022. Disponible en línea: https://dle.rae.es/aurora.
[343] Homero, *La ilíada*, Traducción de José Gómez Hermosilla, Madrid, UIS Navarro Editor, 1883, verso 834.
[344] Homero, *La Odisea*. Traducción de Luis Segalá y Estalella, Barcelona, Montaner y Simón Editores, 1910, inicio del canto II.

alusión al despertar unido con el momento donde tiene lugar la aurora a través de una metáfora moderna y con uno de sus dos términos omitidos (lavabo): “Le ciel où je lave mes yeux tous les matins”. El cielo como un lavabo donde la vista, los ojos, se desprenden del sueño y despiertan cada mañana.

En lo referente a las características que se han ido exponiendo pertenecientes al cubismo sintético literario podemos destacar varias significativas en este poema. La primera, la supremacía del presente de indicativo que desempeña, según Hadermann, un papel análogo al del espacio vertical (casi plano) de la pintura cubista. En ambos casos, el resultado es una ausencia de jerarquía entre los elementos presentados, todos ellos “presentificados” con igual intensidad, lo que además permite su relativa permutabilidad[345]. Esta permutabilidad se consigue también en el cubismo sintético literario a través de la escasa subordinación que permite, por ejemplo, que la mayoría de versos de “Horizon” sean intercambiables (“L'encre ne coûte rien / Du sang versé sur le papier buvard”, sería la 5ª estrofa invertida, etc.).

Otro elemento del cubismo sintético literario es la metáfora inusitada, es decir, la relación de dos términos muy lejanos en la realidad para crear una nueva imagen. La primera que encontramos en este poema está en el verso 5: “Le rêve est un jambon”; el cielo como un jamón pesado que cuelga del techo. La segunda la encontramos en la cuarta estrofa: “Ma main rouge est un mot”. Con esta sintetiza la idea mencionada sobre la escritura, la mano ensangrentada es una palabra, es decir, la mano que escribe sangra y, así, es capaz de expresarse la conciencia del poeta y plasmarse el esfuerzo de la creación. También existe una metáfora al comienzo de la sexta estrofa, pero esta no sería inusitada a mi parecer: “Je marche sur des taches qui sont des mares”. El sujeto lírico caminando o siguiendo las manchas de sangre en el papel, que son charcos (nos viene a la mente la imagen de un niño que camina sobre los charcos de la lluvia).

Para terminar, es evidente la ausencia completa de puntuación, hecho que también acompaña la predominancia del presente y de la poca subordinación para dar un efecto de simultaneidad, de ausencia de orden temporal lineal. La dilogía o incluso “trilogía” final con el vocablo “azur” (firmamento, azul y cielo) sintetiza todo el poema, también recordando su título “horizonte”. Una sentencia, “Un clairon dans l'azur sonne la générale”, que de manera sinestésica nos evoca un ruido de la mañana que interrumpiese la contemplación del poeta. No obstante, el poema posee cierta

---

[345] Hadermann, P. En Weisgerber, Jean (dir.). *Les avant-gardes littéraires au XXe siècle*, *op. cit.*, vol. 2, p. 946.

narratividad, lo que disminuye su efecto estático y la ambigüedad no está tan presente como en *Les ardoises du toit* (1918), libro que se puede considerar el paradigma del cubismo sintético en Reverdy, lo que vermos en poemas como "Façade"[346]:

FAÇADE

Par la fenêtre
          La nouvelle
Entre
          Vous n'êtes pas pressé
Et la voix douce qui t'appelle
Indique où il faut regarder
          Rappelle-toi
                    Le jour se lève
          Les signes que faisait ta main
Derrière un rideau
                    Le matin
A fait une grimace brève
Le soleil crève sa prunelle
     Nous sommes deux sur le chemin

En este poema vemos la ausencia de puntuación, característica del cubismo sintético en poesía, lo que contribuye a la simultaneidad dentro del poema y al efecto geométrico circular. También hallamos la ambigüedad, que en los poemas de Reverdy evoca la transparencia de planos. Esta ambigüedad se muestra en las múltiples interpretaciones del texto, puesto que desde el inicio no sabemos si alguien llama a ese "vous" o esa segunda persona del singular o si se trata de un recuerdo de una evocación del pasado. Predomina la coordinación mediante una conjunción copulativa ("et") o a través de la yuxtaposición. La subordinación está presente con una proposición temporal, una proposición de relativo y una sustantiva de objeto directo. En cuanto a los verbos, predomina el presente de indicativo, lo que contribuye al efecto estático del poema. Las rimas discontinuas evocan la yuxtaposición de planos, las "rimas" pictóricas de Gris. Están presentes la segunda y tercera personas tanto del singular como del plural, con lo que el sujeto poético se disuelve de alguna manera en la escena expuesta.

Esta disolución del sujeto que habla, a veces también ocurre mediante la primera persona del singular como señala Hadermann:

---

[346] Reverdy, P. *Plupart du temps (1915-1922), op. cit.*, p. 164.

> De tels moments de la conscience, transformés, recomposés sont par là même objectivés dans une plus ou moins large mesure: le "je" anecdotique tend –chez Reverdy plus que chez Apollinaire– à cette "disparition élocutoire" que souhaitait déjà Mallarmé, au profit de la subjectivité créatrice qui à la fois prend ses distances vis-à-vis de l'expérience initiale vécue, et maintient une cohérence, une limite sans quoi le poème ne serait pas "l'objet construit" voulu par Jacob et ses contemporains[347].

A continuación, estudiaremos "Cadran"[348], otro texto de *Les ardoises du toit* (1918):

CADRAN

Sur la lune
s'inscrit
Un mot
La lettre la plus grande en haut
Elle est humide comme un œil
La moitié se ferme
Et le ciel
Se couvre
Un lourd rideau qu'on ouvre
Sans bruit
Une lumière luit
Rapide
C'est une autre lueur à présent
qui me guide

"Cadran" nos ofrece una serie de imágenes múltiples que permiten múltiples interpretaciones, una visión poliédrica de la realidad, inspirada en la superposición de planos (propios, como se ha venido desarrollando, de la obra de Gris, donde son muy frecuentes los planos transparentes que se entrecruzan en la superficie del cuadro). Por ejemplo, en este poema encontramos en el verso 5, "Elle est humide comme un oeil", donde "elle" puede referirse a "lettre" o bien a "lune". La primera opción nos remitiría a la "o" inicial de "oeil" y "oeil", a su vez, nos remite de nuevo a la esfera. Es posible también la interpretación de que "La lettre la plus grande en haut" se refiera a la propia

[347] Hadermann, P. En Weisgerber, J. (dir.). *Les avant-gardes littéraires au XXe siècle, op. cit.*, vol. 2, p. 959.
[348] Reverdy, P. *Plupart du temps (1915-1922), op. cit.*, p. 172. Este poema ha sido ya analizado en mi artículo "La transducción interartística: el caso particular del cubismo poético", en *El hilo de la fábula*, Argentina, Universidad Nacional del Litoral, 2021, pp. 1-10 (en la versión electrónica la numeración es exenta).

luna, la cual funcionaría como letra inicial de una hipotética palabra que, al mismo tiempo, podría ser "oeil". A continuación, las imágenes se suceden unas a otras: "la moitié se ferme" señala que el ojo/luna se cierra a medias; después el cielo se cubre de nubes ("Et le ciel/ Se couvre"); por último, para se despeja de nuevo ("Un lourd rideau qu'on ouvre"). En estos versos, también la ambigüedad de la imagen continúa teniendo vigencia, ya que "Un lourd rideau qu'on ouvre/ Sans bruit" son versos que pueden interpretarse de forma literal dando lugar a que el verso que viene a continuación ("Une lumière luit") pueda referirse a la luz del interior de una casa o a la de la luna, a la que las nubes ya no tapan. De esta forma, la ambigüedad sigue presente hasta el final del texto. Los dos últimos versos ("C'est une autre lueur à présent/ qui me guide") pueden insinuar que, gracias a la visión de la luna, la forma de ver el mundo del poeta ha cambiado o bien que su única guía ahora es la luz artificial y no la luz de la luna. La disposición gráfica semeja la luna en el cielo o, incluso, a la forma de una bombilla enroscada en su casquillo. Esta última interpretación sería más acorde a la visión vanguardista, donde las ventajas de la técnica y los avances de la ciencia se alaban por encima de lo natural. Así, el hombre puede reinar sobre la naturaleza, de la misma forma que el poeta reina sobre la palabra.

También pueden observarse en este poema otros procedimientos de "transducción de técnicas" con el mismo efecto que en el cubismo pictórico (en concreto relacionadas con el cubismo sintético de Juan Gris). Entre estos se encuentran: la utilización de temas sencillos de la pintura mediante el uso de un léxico también sencillo; el arte del montaje, que pretende conseguir la simultaneidad estática; la aproximación de dos realidades lejanas mediante formas lingüísticas similares, emulando las "rimas" de Juan Gris. Además, al igual que afirma Mª Ángeles Hermosilla, "las formas imponen ciertos ejes dinámicos y tienden a determinar figuras geométricas [...]"[349].

A ello hay que añadir que la construcción tipográfica y la desarticulación sintáctica del poema contribuyen a convertir las palabras y los versos en líneas pictóricas que evocan el objeto o el tema al que alude la composición[350], lo que sucede al final del texto cuando el lector percibe que la misma forma del poema evoca la de la bombilla enroscada.

---

[349] Hermosilla Álvarez, M. A. "La simultaneidad espacial en la poesía cubista de Gerardo Diego". *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, número extraordinario 2, 2017b, p. 233.
[350] *Ibíd.*

En cuanto a la simultaneidad estática, todos los tiempos verbales presentes en el poema se corresponden con el presente de indicativo (“s’inscrit”, “est”, “couvre”, “ouvre”, “luit” y “guide”), lo que permite la ausencia de jerarquía entre las imágenes y que puedan intercambiarse con facilidad. Así se produce el efecto de montaje, tan característico del movimiento cubista. También contribuye a situarnos en el presente el uso de la misma palabra “presente” con sentido de “ahora”, de “ya” (“à présent”). El uso preferente del presente de indicativo tiene la misma función que la escasa subordinación.

En cuanto a la reproducción de la impresión de las “rimas” de Gris (que, por ejemplo, en *Ventana abierta con colinas* (1923), con un trazo hace coincidir la caja del violín con el lomo de un libro o la curva de una botella), Reverdy emplea la rima rica francesa, la rima suficiente y, en ocasiones, la rima pobre. Esta rima funciona como eco y dota al poema no sólo de circularidad, sino también establece una relación de imágenes distintas. De nuevo, estamos ante la simultaneidad y la yuxtaposición de planos propia del cubismo (“mot”, “haut”; “s’inscrit”, “bruit”, “luit”; “humide”, “rapide”, “guide”; “couvre”, “ouvre”).

Como se ha señalado anteriormente, el léxico es sencillo, despojado, en consonancia con los temas y las formas sencillos del cubismo pictórico. Por ejemplo, aparecen palabras como “lune”, “mot”, “lettre”, “ciel”, “lumière”, “oeil” o “rideau”. Y en lo referente a la forma, en la propia disposición gráfica del poema se observa una intención de circularidad. Esto se acentúa con el título del poema «Cadran» (Esfera), que remite a la redondez de la luna y la bombilla, y se sugiere con la falta de puntuación del texto.

Seguimos con otro poema del mismo libro: “Tard dans la nuit...”[351] de *Les ardoises du toit* (1918):

[351] Reverdy, P. *Plupart du temps (1915-1922), op. cit.*, p. 174.

TARD DANS LA NUIT...

La couleur que décompose la nuit
La table où ils se sont assis
Le verre en cheminée
          La lampe est un cœur qui se vide
C'est une autre année
     Une nouvelle ride
Y aviez-vous déjà pensé
          La fenêtre déverse un carré bleu
La porte est plus intime
     Une séparation
          Le remords et le crime
Adieu je tombe
Dans l'angle doux des bras qui me reçoivent
Du coin de l'œil je vois tous ceux qui boivent
          Je n'ose pas bouger
Ils sont assis
               La table est ronde
Et ma mémoire aussi
Je me souviens de tout le monde
Même de ceux qui sont partis

El tema del texto marca un contraste claro entre las imágenes que se refieren al mundo externo (el de los objetos) y aquellas que tienen relación con la memoria y el mundo interior del personaje poético. Se materializa en un vaivén entre unas y otras imágenes, que se solapan, dando lugar a los planos transparentes del cubismo sintético que penetran los unos en los otros. Gráficamente, en el texto se presenta con la alternancia de versos cortos y largos (determinados por su disposición gráfica). Esta ilusión de transparencia se apoya en el léxico del poema: "verre", "lampe", "fenêtre". Esto se debe a que lo externo también pertenece de alguna manera a la visión interna del poeta, de manera que nunca sabemos en la ambigüedad del poema si sus amigos están sentados en torno a la mesa o si solamente lo están gracias a su recuerdo y al efecto del alcohol, que hace que él los vea allí, o también si hay personas presentes o solo están en su recuerdo, y todas van a mezclarse en el plano único del poema.

Por lo tanto, uno de los elementos principales del poema es el movimiento. Todo se mueve a su alrededor y hay una oscilación que reproduce la disposición tipográfica del poema. Si bien este componente, el movimiento, es más característico del movimiento futurista, también el cubismo investigó sobre él y trató de traducirlo en su

pintura. Delaunay, aprovechando las innovaciones de Braque y Picasso se dedicó a explotar la fragmentación de la forma para crear "un nuevo tipo de espacio sin perspectiva y una sensación de movimiento, utilizando más la interacción de los colores que la línea para definir las formas"[352]. Delaunay utilizó los contrastes "simultáneos"[353], es decir, colores pensados para ser vistos simultánea e independientemente sin fundirse. Esto se ha denominado cubismo órfico, según Apollinaire, y conlleva un progresivo distanciamiento de la realidad tangible hacia la metafísica[354]. Este poema comparte con el orfismo tanto la sensación de movimiento, como se ha mencionado no a través de la interacción de los colores sino de la interacción de las imágenes internas y externas; como ese intento de distanciarse de lo tangible (mediante la ruptura del binomio interior/exterior). En realidad, nunca sabemos si el personaje poético no se atreve a moverse a causa de que ha bebido mucho recordando a aquellos que ya no están, y por eso dice que se desvanece en los brazos que lo reciben, o si todo este movimiento y esta oscilación se produce tan solo en su interior. Así, el poeta consigue superar el binomio interioridad/exterioridad: todo está en un mismo plano (al igual que un cuadro cubista).

Asimismo, existe una presencia de lo circular, al igual que en el poema apenas comentado ("Cadran"), aspecto que podemos observar en los dos versos siguientes: "La table est ronde/ Et ma mémorie aussi". Si antes la circularidad evocaba la forma de la luna, ahora está presente por efracción, en un contexto donde predominan las líneas, los ángulos, etc. Es decir, la circularidad es una presencia que se rompe continuamente hasta que se afirma en la última estrofa. La voz poética declara que la mesa y su memoria son redondas (tras un largo vaivén de huecos y figuras descompuestas) para demostrar que el espacio y el tiempo son circulares, que él mismo (su memoria, su consciencia) se convierte en circularidad. Esta se trata de manera peculiar en este poema porque es una circularidad "mediata", indirecta y decretada.

También contribuyen a este efecto de circularidad la ausencia de puntuación en el texto, que se presenta como una imagen múltiple fragmentada y a la vez continua, que solo finaliza para comenzar de nuevo. Además, las rimas actúan provocando un efecto

---

[352] Cooper, D., *La época cubista*. Madrid, Alianza Editorial, 1984, p. 89.

[353] Robert Delaunay expone su teoría sobre la simultaneidad tanto en pintura como en poesía en su manifiesto "Simultaneísmo del arte moderno contemporáneo. Pintura. Poesía." (1913). Apollinaire pretendía su precedencia en el empleo de esta simultaneidad gracias a sus "poèmes-conversations". En cuanto al manifiesto de Delaunay vid. Delaunay, R., *Du cubisme à l'art abstrait. Documents inédits publiés par Pierre Francastel.*, París, SEVPEN, 1957, pp. 187-190 y González García, A. *et alii*, *Escritos de arte de vanguardia (1900-1945)*, Madrid, Istmo, Colección Fundamentos, 2009, pp. 78-81.

[354] De Micheli, M. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, Alianza Editorial, 1999, p. 181.

de simultaneidad, ya que ponen en relación palabras que poseen una semejanza fonética, pero que, no obstante, tienen significados muy distintos. Ejemplos de estas rimas son los siguientes: nuit, assis, aussi, partis; cheminée, année, pensé, bleu; vide, ride; intime, crime; tombe, ronde, monde; reçoivent, boivent. Si prestamos atención, se observa igualmente que el poema comienza y finaliza con el mismo tipo de rima, hecho que acentúa esa impresión de circularidad.

Por otra parte, el efecto paronímico de algunas rimas es muy evidente como en el caso de ronde/monde o vide/ride, aproximando palabras muy parecidas, pero con un significado muy distinto. Esto genera una yuxtaposición de planos y la simultaneidad como ocurre en los cuadros de Juan Gris. Recordemos aquí el concepto de *simultaneísmo* creado por Delaunay y empleado también por Apollinaire: una forma de concebir el proceso creativo ajena a las leyes lógicas de causa y efecto, o comienzo y final. Así, la percepción se abre a objetos que se presentan de forma simultánea, provocando una apreciación distinta del mundo y sustituyendo la percepción lineal por una percepción virgen, sin concepto; se trata tan solo de un *flotar* o *vagar*[355].

También forman parte de la conjunción de técnicas cubistas los elementos léxicos del poema, que nos acercan a la geometría y, por tanto, al lenguaje de la pintura. Refuerzan el hecho de que la estructuración y la técnica empleada en el texto respondan a los mismos parámetros utilizados por los pintores cubistas para generar sus cuadros. Así, vemos el uso de palabras como “ronde”, “carré”, “coin”, “angle”; y, por otra parte, el sustantivo “séparation”, que nos habla de la fragmentación de la imagen múltiple. Esta fragmentación de la imagen será precisamente la que provoque una serie de planos yuxtapuestos. El léxico, además, es sencillo, despojado, al igual que los objetos del cubismo pictórico: “nuit”, “verre”, “oeil”, “fenêtre”, “table”, etc., lo que también se lleva a cabo con la predominio del sustantivo sobre otras categorías léxicas.

Si volvemos a las imágenes del texto, podemos ver que son múltiples y que dan lugar a interpretaciones variadas. Variedad que supone, precisamente, la obligación de salir de la lógica de la “interpretación” única y enfrentarse a la interpretación poliédrica, uno de los rasgos más característicos de la estética cubista. Esta variedad se puede observar en los dos últimos versos: si se interpreta que el personaje poético está solo, el último verso (“Même de ceux qui sont partis”) se convierte en una paradoja y señala

[355] Llorens Serra, T. *Nacimiento y desintegración del cubismo: Apollinaire y Picasso*. Ediciones Universidad de Navarra, 2001, p. 61.

que es justo de ellos de quien se acuerda en la soledad de la noche, llegando incluso a verlos sentados alrededor de la mesa, al igual que antes de que se marcharan. En el verso 15, “Je n’ose pas bouger” puede sugerir “Je n’ose pas boire”, porque precisamente este verbo, situado en el verso anterior, tiende a calcarse en el siguiente gracias a una paranomasia evocada, por lo que aquí se insinúa el alcohol y la tristeza por aquellos que están ausentes. Además, el alcohol tiende a remarcar esa sensación de movimiento, de que todo gira y da vueltas a su alrededor. También reforzando la tristeza de los que no están, funciona una paronomasia evocada en “remords”, que contiene el sonido de la palabra “mort”. Esto unido a “séparation” alude a la muerte de aquellos a los que se recuerda.

Gracias a estas evocaciones o sugerencias que no están en el poema de forma explícita y que actúan de forma conjunta con los silencios, se amplía el campo de visión del cuadro fuera de sí mismo. Existe en el poema-objeto un juego entre la objetividad y la subjetividad, pues lo subjetivo se presenta en todo ese mundo interior y en la pena que se presiente por los seres queridos perdidos. No obstante, el aspecto del poema resulta de una contención y objetividad aparente que conecta lo interno con la realidad. Es un rasgo propio del cubismo sintético, puesto que, aunque el poeta domina la palabra y es “un pequeño dios”, su construcción de la realidad es apriorística y establece un idealismo “eidético”, que adopta la forma de una supuesta objetividad (objetividad individualizada, personal).

La perspectiva múltiple de la imagen se ve reforzada por el cambio constante de persona: 1ª del singular (“je tombe”; “Je n’ose pas bouger”), 1ª del plural (“Y aviez-vous déjà pensé”), 3ª del plural (“ils se sont assis”; “qui boivent”; “qui sont partis”) y la 3ª del singular (“La couleur que décompose la nuit”; “La porte est plus intime”). También por la alternancia de tiempos verbales (presente de indicativo, *passé composé* y un *Plus-que-parfait* –pretérito pluscuamperfecto–), que generan una superposición de planos. Sin embargo, predomina el presente de indicativo, con lo cual esos planos superpuestos se reúnen en un plano único, en la superficie plana del presente, al igual que sucede en el cubismo pictórico.

En este poema existe un predominio de la oración simple sobre la subordinación, algo característico del cubismo y que permite el intercambio de los elementos y de las imágenes con cierta facilidad. No obstante, se puede observar la presencia de subordinadas de relativo, que cumplen la función de adjetivo de la oración principal. Esta característica, si bien no está directamente vinculado con el cubismo literario,

despoja al texto de excesivos adjetivos. En algunas el nexo subordinador cumple la función de sujeto de la subordinada (“qui se vide”; “qui me reçoivent”; “qui boivent”; “qui sont partis”), en otras de objeto directo (“que décompose la nuit”) y en otra de complemento circunstancial de lugar (“où ils se sont assis”).

Se puede apreciar igualmente la reiteración de palabras o frases que aseguran la arquitectura del poema, algo necesario tratándose de un poema largo. En este caso se repite la frase “ils sont assis” y la alusión a la mesa en la que están sentados, aunque sea bajo dos combinaciones algo diferentes: “La table où ils se sont assis”; “Ils sont assis/ La table est ronde”. Esta repetición asegura, asimismo, la apariencia de circularidad que se desea conferir al poema.

En cuanto a las isotopías fónicas, la aliteración es clara en el caso de las consonantes nasales (“Et ma mémoire aussi”) que tienden a provocar un efecto de tristeza, de evocación de algo triste. También existe aliteración de vibrantes (“La fenêtre déverse un carré bleu”; “Le remords et le crime”) con su impresión de murmullo, de recuerdo que la memoria trae del pasado (y de círculo, pues estos recuerdos vuelven una y otra vez). De igual manera, las consonantes silbantes también abundan, con el mismo propósito que las vibrantes (“Ils sont assis”; “Même de ceux qui sont partis”). Asimismo, existe un contraste constante entre las consonantes bilabiales y las labiodentales, quizás como modo de expresar ese vaivén, ese ir de lo exterior a lo interior en las imágenes del poema.

Otro poema que cuyo estudio nos parece interesente es “Poste”[356], de *Les Ardoises du toit* (1918):

POSTE

Pas une tête ne dépasse
Un doigt se lève
Puis c'est la voix que l'on connaît
Un signal
une note brève
Un homme part
Là-haut un nuage qui passe
Personne ne rentre
Et la nuit garde son secret

[356] Reverdy, P. *Plupart du temps (1915-1922), op. cit.*, p. 187.

Poesía de la ausencia, se ha dicho de la poesía de Reverdy, voluntariamente negativa o potencial. La simplicidad de las formas, que corresponde a una captación intuitiva y global del momento en su plenitud o de una "playa" de recuerdos y potencialidades, tiende a sustituir los ritmos cortos del análisis, las progresiones analógicas del juego de palabras, los ecos de las rimas[357].

En este poema dominan los contrastes, las elipsis y los silencios. Cuando aparecen afirmaciones dan lugar a ampliaciones, a completar mentalmente su significado. Los vacíos blancos en la página también activan gráficamente esta necesidad en el lector de completar el poema (de acuerdo con la estética de la recepción de W.Iser). Según la cita de Hadermann, las rimas en este poema resuenan como ecos; algunos lejanos («dépasse» con «passe» a la distancia de seis versos), otros más cercanos («lève» con «brève» a la distancia de cuatro).

Para Hadermann, a través de un juego de ecos formales bastante similar, Juan Gris instituye en su pintura (dentro del cubismo sintético), un sistema de "rimas", que es a la vez menos estricto y más amplio que el de las repeticiones múltiples de pequeñas matrices yuxtapuestas, típicos del cubismo analítico. Se trata de recuerdos raros pero evidentes de la forma de ciertos objetos por otros representados en el mismo cuadro[358].
Así, la disposición de los espacios en blanco tiene una función rítmica y semántica. Gracias a estos márgenes, el abismo de la distancia entre el poeta y las cosas o los otros es experimentado por el lector. Al calcular y hacer malabares con los límites, Reverdy nos dice que ninguna realidad es suficientemente estable, que toda la realidad se filtra en la ficción o en la realidad. En otras palabras, la inestabilidad del poema es una forma de recordarnos que el poeta sólo dispone de instrumentos de lenguaje sometidos a un proceso de desrealización, que la literatura se basa en la profunda distancia que existe entre el lenguaje y las cosas, lo que muestra el cambio en la relación entre *Las palabras y las cosas* en la episteme moderna, algo explicado por Foucault en su relevante libro, como observábamos en el primer capítulo de este estudio.

Otro poema paradigmático de la ambigüedad y la interpretación múltiple es "Secret"[359], de *Les ardoises du toit* (1918), cuyo título ya anuncia el misterio que subyace en el texto:

---

[357] Hadermann, P. En Weisgerber, J. (dir.). *Les avant-gardes littéraires au XXe siècle*, *op. cit.*, vol. 2, p. 952.
[358] *Ibíd.*
[359] Reverdy, P. *Plupart du temps (1915-1922)*, *op. cit.*, p. 191.

SECRET

La cloche vide
Les oiseaux morts
Dans la maison où tout s'endort
Neuf heures

La terre se tient immobile
On dirait que quelqu'un soupire
Les arbres ont l'air de sourire
L'eau tremble au bout de chaque feuille
Un nuage traverse la nuit

Devant la porte un homme chante

La fenêtre s'ouvre sans bruit

Como en todos los poemas característicos del cubismo sintético se observa el efecto de circularidad provocado por la disposición tipográfica del poema, que sugiere un círculo; al igual que la carencia de puntuación, que nos indica que el texto acaba sólo para comenzar de nuevo. También el espaciamiento de las rimas permite en el cubismo sintético recrear un efecto circular y al mismo tiempo busca el mismo objetivo de yuxtaposición y simultaneidad, que perseguía Juan Gris en sus cuadros con sus propias "rimas". Estas rimas yuxtaponen imágenes distintas, mediante palabras que poseen una forma parecida, pero cuyo significado es muy distinto. Ejemplo de estas rimas son los siguientes: "morts", "endort"; "sourire", "soupire"; "nuit", "bruit"; "vide", "immobile"; "oiseaux", "maison" –esta última en el interior de los versos 2 y 3, y no al final de verso, rima también con "morts" y "endort". Algunas de estas rimas poseen un efecto paronomásico, como en el par "nuit/bruit" y sobre todo en "sourire/soupire", lo que acentúa aún más la superposición de planos del poema.

Los silencios son muy importantes, ya que permiten respirar al poema, que el contraste de las imágenes se haga más patente, dejando el campo abierto para la elipsis, y por consiguiente para la ambigüedad y la interpretación del poema por parte del lector-espectador.

En el texto que nos ocupa es muy significativo en este sentido su mismo título, "Secret", ya que nos indica que en el poema hay algo oculto, que no es tan evidente como pudiera parecer. Los dos primeros versos nos pueden dar la clave ("La cloche vide/les oiseaux morts"), puesto que parece que estamos ante una casa abandonada donde "tout s'endort", no porque se trate de puesta de sol, sino porque todo está muerto

en ella. Sin embargo, más tarde se nos habla de alguien que canta delante de la puerta y se habla de que parecería que alguien suspira ("On dirait que quelqu'un soupire"; "devant la porte un homme chante"), pero lo del suspiro es nada más que una sensación y el canto puede ser una evocación de un tiempo pasado. En todo caso, la interpretación del poema es ambigua, lo cual refuerza el último verso ("La fenêtre s'ouvre sans bruit"), pues puede tratarse de la ventana de una casa abandonada que mueve el viento o acaso de una ventana abierta desde el interior por alguien vivo o por alguien que no lo está. El texto admite múltiples interpretaciones pues podría ser el recuerdo, o el propio deseo del poeta de revivir el pasado, lo que provoca este canto, este suspiro o apertura de la ventana. Esta rememoración del pasado, de un pasado feliz, además, en contraposición con un presente más triste, puede apoyarse en la imagen del árbol que sonríe ("Les arbres ont l'air de sourire"). Tampoco sabemos, por la ambigüedad del poema, si el sujeto poético, que se halla muy difuminado –de hecho, aparentemente, solo el pronombre "on" del verso 6 sugiere una apreciación subjetiva–, se sitúa dentro de la casa, fuera de ella o, lo que es más probable, la escena pertenezca al mundo mental del poeta.

En cuanto a la imagen, existe una contraposición entre el léxico que evoca la muerte ("morts", "vide", "s'endort" o "immobile") y aquél que representa la vida ("arbres", "feuille", "sourire", "soupire", "chante", etc.). También este contraste se podría extender a todo lo que permanece quieto y a lo que se mueve, entre el silencio ("cloche vide") y el sonido ("bruit"), o entre lo que pertenece al pasado y lo que se inscribe en la realidad presente. Este juego de contrastes, expresado, como hemos visto antes, mediante la imagen múltiple de interpretaciones variadas, también posee su manifestación gráfica en la alternancia gráfica de los versos, que reproduce un vaivén como de viento que sopla y luego amaina, o de imágenes del pasado que asaltan a la mente y la sustraen a la realidad presente. También hay alternancia entre versos cortos –sobre todo al principio– y versos más largos. Asimismo, observamos el efecto visual como de escalera truncada, de escalera que baja a lo profundo, donde se encontraría el secreto, que podría ser toda la imagen del pasado que el poeta no cuenta, pero sugiere con mucha fuerza.

En este poema de Pierre Reverdy, como en tantos otros de *Les ardoises du toit*, vemos una muestra clara de la aparente objetividad y contención que caracteriza la visión apriorística y eidética del cubismo sintético. Pero la objetividad es aparente y

encubre un mundo emocional y de recuerdo que está fuertemente sugerido por el contraste de las imágenes de la vida y de la muerte.

El léxico es sencillo, despojado, como se puede observar en el cubismo pictórico. Así encontramos sustantivos como “maison”, “cloche”, “homme”, “terre” o “eau”, presentes habitualmente en la lengua ordinaria. El sustantivo predomina claramente sobre cualquier otra categoría léxica.

Por lo que se refiere al punto de vista tan solo se emplea una persona gramatical, la 3ª persona del singular y cada verso adopta la forma de una enunciación que supuestamente solo es referencial. El único pronombre que podría sacarnos de esa referencialidad impersonal es “on”, sobre todo porque va acompañado del único tiempo verbal que en el texto no es un presente de indicativo, sino un condicional (“dirait”) que introduce una suposición. Todos los restantes tiempos son presentes, como por ejemplo “endort”, “tient”, “soupire”, “ont”, “tremble”, “traverse”, “chante”, etc. Estos dos aspectos; es decir, una sola persona gramatical y un único tiempo verbal engloban los distintos planos yuxtapuestos del texto en el plano único del poema-objeto o poema-cuadro. Este plano único se capta de un golpe de vista, pues el poema carece completamente de narratividad, el tiempo lineal se halla abolido y nos impacta desde el presente de la lectura.

La oración simple predomina hasta tal punto en esta composición, que solo aparecen dos casos de subordinación en la misma. El primero en el verso 3, donde descubrimos una oración subordinada de relativo (“Dans la maison où tout s’endort”), en la que el nexo subordinante cumple la función de complemento circunstancial de lugar de la subordinada. También en el verso 6 se puede observar una oración subordinada sustantiva de objeto directo (“On dirait que quelqu’un soupire”). Además, esta subordinación se da siempre en el interior de un solo verso, sin extenderse a más, lo que, unido al predominio de la oración simple, elimina las jerarquías entre los versos del poema, que de esta manera se podrían intercambiar unos por otros. Un rasgo más del cubismo sintético.

De igual manera, en cuanto a las estructuras verbales, podemos ver en los cuatro primeros versos un caso claro de elipsis verbal (“La cloche vide/Les oiseaux morts/Dans la maison où tout s’endort/Neuf heures”), lo que contribuye en gran medida a borrar cualquier narratividad y a aumentar el efecto de presente inmediato que persigue el autor, lo que guarda una concordancia casi perfecta con la concepción del tiempo de Bergson, explicada en el capítulo uno.

Aunque este rasgo no sea propio del cubismo literario, si analizamos las isotopías fónicas, hallamos en el texto la oposición entre consonantes bilabiales ("immobile", "arbres", "bruit", "tremble", "bout") y consonantes labiodentales ("vide", "neuf heures", "traverse", "fenêtre", "ouvre"). Provocan un contraste que acompaña al que producen las imágenes. También hay aliteración de consonantes vibrantes a lo largo de todo el texto, en especial de vibrantes simples, como en el último verso ("La fenêtre s'ouvre sans bruit"), lo que crea un rumor suave y constante que contribuye a crear un efecto circular. Además, hallamos aliteración de consonantes nasales, en especial en los versos 3 ("Dans la maison où tout s'endort") y 10 ("Devant la porte un homme chante").

En conclusión, lo que hace que el poema pertenezca al cubismo sintético y no al analítico es que en aquel las rimas consonantes poseen un objetivo de yuxtaposición de planos como en el caso de las "rimas" de Gris, mientras que las rimas en el cubismo analítico poseen una mera función de eco, de crear una perspectiva múltiple del mismo objeto o tema. Igualmente, en el sintético, la imagen se basa en el contraste y en la multiplicidad interpretativa, lo que genera de nuevo la yuxtaposición y transparencia de planos. En el analítico la imagen no posee ese contraste ni esa ambigüedad. También existe diferencia entre los patrones métricos ya que, aunque en el texto predomine el octosílabo, no todos los versos lo son: hay dos versos tetrasílabos y un bisílabo. En cambio, el cubismo analítico emplea la estrofa con métrica y rima fijas para contener el poema. La misma función cumplen en el analítico las anáforas, los paralelismos y las repeticiones. Suplen a los ejes mayores en los cuadros del cubismo analítico, de manera que se provoca un efecto centrípeto que sujeta el poema en su forma. Estos elementos no aparecen con la misma frecuencia en el cubismo sintético.

Proseguimos con "Surprise"[360], perteneciente tambien a *Les ardoises du toit* (1918):

[360] Reverdy, P. *Plupart du temps (1915-1922), op. cit.*, p. 217.

SURPRISE

Dans la ville il n'y a plus personne
On monte à travers les bois
Quelques-uns tombent
Et ceux qui arriveront trop tard
C'est toi
C'est moi
La cheminée fume derrière
Il est resté couché en bas
Et toi tu t'agenouilles pour toujours
Il a la tête et le cœur lourds
Et la chanson est oubliée
Les heures que l'on a sautées
A dormir les yeux ouverts
Ne regarde pas ce tableau
C'est une glace brisée
Et ton œil
ton œil qui n'a pas encore l'habitude

Como afirma Hadermann:

> Reverdy insiste également sur la surprise, sans pour autant la considérer comme l'apanage de l'oeuvre moderne. Mais il en fait, lui, un critère: "la valeur d'une oeuvre est peut-être en raison directe de la qualité et surtout de la *durée de surprise* qu'elle peut donner"[361].

Este poema ya desde su título, "Surprise", es representativo de la idea de Reverdy sobre la obra de arte y la imagen, y nos remite a la teoría reverdiana sobre la función de sorpresa que ejerce la obra de arte en el espectador. Como se lee en la cita anterior, para Reverdy, "el valor de una obra de arte está quizá directamente relacionado con la calidad y, sobre todo, con la duración de la sorpresa que puede brindar". En este caso, la "sorpresa" que encierra el poema es en sí misma un cuadro y reside en los últimos versos: "No mires ese cuadro/ Es un espejo roto/ Y tu ojo/ tu ojo todavía no está

[361] Hadermann, P. En Weisgerber, J. (dir.). *Les avant-gardes littéraires au XXe siècle, op. cit.*, vol. 1, p. 321.

acostumbrado”. Curiosamente, parece la descripción de *La Clef des champs*, de René Magritte: un cuadro donde el espectador observa una habitación con cortinas que enmarcan una ventana con un cristal/espejo roto que, a su vez, deja ver tras de sí unos campos. Este cuadro es de 1936 por lo que, si alguien se inspiró fue el pintor en los versos de Reverdy.

Hay muchos elementos que ya se han mencionado pertenecientes al cubismo sintético literario que aparecen en este poema: los versos intercambiables entre ellos; la superioridad del presente de indicativo; la metáfora inusitada (“ce tableau/ c'est une glace brisée”); la tipografía que deja huecos en blanco, a modo de elipsis y silencio y los versos que continúan el verso anterior al mismo tiempo que sirven de comienzo al siguiente. Este hecho (que se ha visto también en “Façade”) llama especialmente la atención en este poema porque los huecos acompañan este doble sentido de los versos. Por ejemplo, el verso cuatro, “Et ceux qui arriveront trop tard” antecede a “C'est toi” (verso cinco), un verso corto que justamente completa el hueco que aparece en el verso 4. Así, los versos cortos de este poema funcionan de nuevo como ecos de voces que aparecen en los versos más largos, dándole estructura y música al poema. También llama la atención el doble sentido del verso “Quelques-uns tombent”, que puede referirse a los árboles de los bosques apenas citados en el verso anterior o a “algunos de nosotros, de los que subimos a través del bosque”.

“Surprise” es fiel a su título. Las escenas que se suceden al comienzo, borrosas e incompletas contrastan con la fuerza de la sentencia final, el tema del poema, “ton oeil qui n'a pas encore l'habitude”. Casi parece un grito que se alza entre la multitud ignorante y defiende la validez del arte nuevo, el arte cubista. “No es el cuadro, eres tú, es tu vista la que no lo entiende”. Ya se ha mencionado el esfuerzo que dedicó Reverdy durante su vida a defender y entender la nueva pintura cubista. También a aprender de ella y servirse de sus medios en su escritura. “Surprise” es también una *Self-Defense*, una defensa de su forma de concebir lo poético.

Siguiendo con *Plupart du temps*, los poemas que conforman el libro *Les jockeys camouflés* de 1918, son tres poemas largos de carácter fragmentario y donde predomina la descripción. Los verbos de movimiento están mucho más presentes, también la tecnología (lo que los aproxima bastante más al futurismo) y el léxico se aleja de la simplicidad que aproxima a otros poemas de Reverdy a los bodegones cubistas. Si bien en estos textos no encontramos puntuación (hay alguna sobre todo puntos, como en “Le

caractère de l'homme se modifie.[362]", la temporalidad está mucho más presente y son frecuentes las repeticiones paralelísticas, que dan mucho ritmo al poema, pero que lo aleja del estatismo del cubismo sintético de Juan Gris ("Ce qui sont une source de mépris/Ceux qui portent en eux la goutte d'éternité nécessaire à la vie/Ceux qui n'ont jamais connu leur mesure"[363]). Los tiempos verbales distintos del presente de indicativo también están presentes con mucha mayor frecuencia ("griffonnait", "s'exhalaient", "se dressait", "ont connu", "sont restées", etc.[364]) y la subordinación abunda más, aunque no sea este el rasgo más determinante para concluir que este libro no se encuentra dentro del cubismo sintético ("Mais il n'y a pas que moi qui regarde le livre et celui qui le lit"[365]). El libro recuerda mucho a experiencias poéticas torrenciales más libres dentro de su concepción formal que los libros ligados al cubismo sintético y nos trae a la mente en su evocación cosmológica y espiritual al *Altazor* de Vicente Huidobro y al movimiento surrealista ("De petites rivières jaillissent /Un homme en carton ne quitte pas la portière depuis le départ et ses yeux fixes son visage calme et sinistre effraient le garde-barrière qui arrête la route d'un seul coup de son drapeau"[366]). Las rimas no actúan ya aquí como las "rimas" de Gris (tampoco la paronomasia o el calambur), evocando la yuxtaposición de planos, ni se muestra la ambigüedad y la elipsis para evocar la transparencia de planos del cubismo sintético.

En el libro *La guitare endormie* de 1919, hay poemas en los que, aun sin aparecer ninguna puntuación, se observa una cierta narratividad y el relato de una determinada historia (como en "Blanc et noir" o "La garde monte"), y aunque percibamos la indefinición o el misterio del poema, las imágenes tienden más a lo inusitado (con lo que se cumple bien la definición de imagen de Reverdy), pero de manera que la ambigüedad se pierde en lo indescifrable. De ahí que esos poemas se acerquen más al surrealismo que al cubismo en nuestra opinión. También la subordinación es más abundante y como en *Les jockeys camouflés* hay versos larguísimos que integran imágenes muy complicadas ("L'homme est plus grand que la maison et presque même que le chambranle de la porte où il appuie toute sa force mais seulement l'épaule et le

[362] Reverdy, P. [1989], "Autres jockeys, alcooliques" en *Plupart du temps (1915-1922), op. cit.*, p. 254.
[363] *Ibíd.*
[364] *Ibíd.*
[365] Id. p. 257.
[366] *Ibíd.*

talon”[367]). Como consecuencia, no son posibles la simultaneidad ni el estatismo propios del cubismo sintético.

No obstante, constatamos en este libro la existencia de otros poemas que sí entrarían en el cubismo sintético, como es el caso de “Jeux d’hommes sous la tente”[368].

JEUX D’HOMMES SOUS LA TENTE

Le feu couve au brasier
Les regards
les attentes
Tous ces visages-là penchés près du tapis
Où se lit l’histoire simple et magni-
fique de leur vie
Les objets familiers
Les murs de couleur tendre
Et l’air tiède qui tient les bouches
entr’ouvertes
Vers la tête endormie
Un meuble qui remue
Les rideaux se soulèvent
On entend un soupir
Et la glace frémit sous les doigts
Mais sortir
Le feu couve au brasier
Dehors le gris des cendres
Et la cheminée seule pour soutenir la nuit

En este poema sí hallamos de nuevo el estatismo y la simultaneidad de imágenes propios del cubismo sintético, como ya se había observado antes fundamentalmente en *Les ardoises du toit*. El comienzo del texto es descriptivo, pero abunda sobre todo la acumulación de imágenes a través de la coordinación, que se encuentra presente en el poema mediante la yuxtaposición y las oraciones copulativas. De hecho, solo descubrimos tres oraciones subordinadas, dos de ellas de relativo introducidas por “qui” (“Et l’air tiède qui tient les bouches entr’ouvertes” y “Un meuble qui remue”) y una adverbial de tiempo (“Où se lit l’histoire simple [...]”). Los verbos están todos en

[367] Reverdy, P. [1989], “La garde monte” en *Plupart du temps (1915-1922), op. cit.*, p. 268.
[368] Reverdy, P. [1989], “Jeux d’hommes sous la tente” en *Plupart du temps (1915-1922), op. cit.*, p. 269.

presente, lo que ayuda a la simultaneidad temporal y al estatismo del poema. En ocasiones existe elisión verbal con el objeto de que las imágenes sean más directas, más inmediatas para el lector. El texto carece de puntuación lo que permite que las imágenes sean intercambiables y simultáneas, lo que produce un efecto de circularidad. La disposición gráfica con espacios y blancos permite la pausa y el misterio, que se añaden a la ambigüedad interpretativa de la composición. El título mismo puede desorientarnos, ya que por la lectura parece que estamos dentro de una casa donde el hogar está encendido y donde los muebles parecen moverse para quien se adormece y no bajo una tienda de campaña. Puede interpretarse ese "juego de hombres" como la guerra que se desarrolla en aquel entonces en Europa y la casa como una especie de cuartel improvisado. También puede ser que los hombres estén en el interior esperando acontecimientos de campaña o solo se trate de un hombre solo que sueña con aquellos que bajo una tienda esperan con incertidumbre el combate. Quizás las imágenes acumulativas citadas, por añadidura múltiples gracias a las rimas discontinuas y que originan la superposición de planos, sean duales y se refieran a la vez a lo que ocurre en la casa con la chimenea y el hogar encendido y a lo que pasa en las trincheras, donde también se hacen hogueras, pero se pasa frío. Esta ambigüedad produce una transparencia de planos como en los cuadros de Gris (sobre todo a partir de 1916-1917). Vemos, asimismo, una dualidad entre el fuego y el frío y entre las imágenes referidas a lo físico ("Les regards", "ces visages", "les murs", "les meubles") y las relacionadas con lo psicológico y subjetivo ("les attentes", "l'historie [...] de leur vie", "un soupir"), que están vinculadas con el vaivén de versos alienados a la izquierda y de versos sangrados. Lo subjetivo introduce la múltiple interpretación. En cuanto a la yuxtaposición de planos, reiteramos la función de las rimas y la aproximación de palabras de distinto significado a causa de la similitud fonética. Además, creemos que existe un efecto paronímico con la misma función en palabras como "tente" (en el título) y "attente", que relaciona ambas términos y remarca el carácter provisorio e inestable de sus significados (por extensión puede sugerir la incertidumbre de la guerra o de aquella época), entre "sous" (en el título) y "tous", y sobre todo entre "sous", "soulèvent" y "soupir", que sugiere algo que está escondido, que es de alguna forma subterráneo, que se oculta, pero que puede aparecer en cualquier momento, lo que evoca el peligro y la incertidumbre de la guerra de nuevo y también el miedo de lo desconocido. Para finalizar, debemos señalar el predominio de la tercera persona, sobre todo del singular, y de la impersonalidad, elemento este último que universaliza la escena y la eleva a algo

que puede ser compartido por todos los lectores, más allá de la visión personal del poeta. O sea, aumenta el efecto y la inmediatez de la imagen destinadas al receptor. Otro poema que hay que resaltar como cubista es "Moi même"[369].

Continuando con *Étoiles peintes* (1921), este es un poemario constituido por poemas en prosa en el que si bien abundan las imágenes mediante coordinación, también es cierto que hay cierta historia y narratividad en los poemas, lo que elimina la estaticidad y la simultaneidad de las imágenes. Es cierto que en poemas como "Vieux port"[370] prácticamente todos los verbos están en presente ("chantent", "balancent", "tirent"), pero se cuenta la historia o la evocación de una taberna en el puerto, con lo que existe descripción, los verbos mismos evocan movimiento ("balancent", "tirent", "écartent", "s'allonge", "sortir", "partir") y la ambigüedad de interpretación, o, al menos, de múltiples lecturas divergentes, no existe. Por añadidura, los textos abundan en puntuación (se emplea tanto la coma, como el punto y coma o el punto). No obstante, aunque no consideramos los poemas de este libro plenamente encuadrados dentro del cubismo sintético, se conservan elementos ligados a este como los verbos en presente ya nombrados, la escasa subordinación –la coordinación se realiza mediante aposición por comas o mediante el nexo copulativo "et": "Les bateaux se balancent, les navires tirent un peu plus sur la chaîne. Au dedans il y a les paysages profonds dessinés sur la glace; les nuages sont dans la salle et la chaleur du ciel et le bruit de la mer"[371]–, la nominalización y los ecos generados por las rimas discontinuas, si bien estas últimas son menos frecuentes. Como en *Les jockeys camouflés* son frecuentes los paralelismos sintácticos, como se ve en el fragmento citado, que dan ritmo y velocidad al poema (velocidad que va contra el estatismo del cubismo sintético). Los nexos temporales, de lugar u otros (adversativos por ejemplo) sitúan al poema en la narratividad y descripción ("Au dedans", "Bientôt", "pourtant", etc.). En otras composiciones del libro, se recogen sensaciones emocionales subjetivas, pero carentes de ambigüedad, como en "Lumière"[372] o imágenes inusitadas, pero ligadas a la narratividad y con un vínculo más claro, a nuestro parecer, con el surrealismo ("La moitié de tout ce qu'on pouvait voir glissait. Il y avait des danseurs près des phares et des pas de lumière"[373]).

[369] Reverdy. P. [1989], *Plupart du temps (1915-1922), op. cit.*, p. 289.
[370] Reverdy, P. [1989], "Vieux port" en *Plupart du temps (1915-1922), op. cit.*, p. 307.
[371] *Ibíd.*
[372] Reverdy. P. [1989], *Plupart du temps (1915-1922), op. cit.*, p. 308.
[373] Reverdy. P. [1989], "Le monde plate-forme" en *Plupart du temps (1915-1922), op. cit.*, p. 309.

En *Coeur de chêne* (1921), nos hallamos ante poemas como "Nuit et jour"[374], de gran torrencialidad, pero ocupados en la descripción, en la narratividad de una emoción compleja, pero no ambigua, a través de imágenes que como en algún libro anterior están más cerca del surrealismo que del cubismo sintético, dada su dificultad. La mayor parte de los poemas de este libro comparten estas características, pero aun así descubrimos algún poema donde la narratividad es menor, los verbos están en presente y lo único que no cuadra con el cubismo es la ausencia de múltiples interpretaciones, aunque se trate de composiciones de un cierto misticismo negativo (que se resuelve más bien en una especie de melancolía), como "La nuit à peine"[375].

LA NUIT A PEINE

En attendant que la nuit sonne
L'escalier reconnu
Ou l'aile réveillée
Le vent sur les oreilles
A l'abri du mur
Tout épargné
Le temps
La meilleure adresse
Et cette lumière étonnée
Le soir près du clocher
L'heure où la terre monte
Tout le monde est rentré
Le mouvement s'éteint
Le bruit longe la terre
Les lignes du chemin s'en vont
L'homme est en peine
Qui sait ce que sera demain
Tout tombe et réussit
L'aile bat
Le cœur tremble
Le monde est plus petit

En el libro al que pertenece este poema, Reverdy vuelve a la creación de textos sin puntuación alguna. Como vemos las imágenes se acumulan al principio de la composición sin casi verbos, que están elididos en gran parte (en ocasiones el verbo principal falta y se observa el participio de pasado: "réveillée", "étonnée", "épargné"),

---

[374] Reverdy. P. [1989], *Plupart du temps (1915-1922), op. cit.*, pp. 329-330.
[375] Reverdy. P. [1989], *Plupart du temps (1915-1922), op. cit.*, p. 332.

salvo el subjuntivo del primer verso ("sonne"). Las rimas discontinuas están presentes en varios conjuntos, sugiriendo la yuxtaposición de planos: ("réveillée, "étonnée", "épargné", "clocher", "rentré"), ("s'éteint", "demain") y ("réussit", "petit"). Asimismo, observamos cómo aparece el sustantivo "peine" con dos sentidos distintos, pero convergentes al fin, pues sugieren la tristeza e insinúan un mañana no muy prometedor. En las rimas y esta paronomasia se nos muestra la multiplicidad de imágenes. Hay repeticiones de sustantivos como "aile" o "monde", que ayudan a crear una sensación de circularidad junto a la falta de puntuación. No obstante, no vemos la interpretación múltiple del poema, que caracteriza al cubismo sintético en poesía y existe cierta transcurso narrativo en la mención del tiempo: "en attendant", "la nuit", "le soir", "l'heure" o "demain". Descubrimos un caso parecido en el poema "Chemin de pas"[376].

El último poemario de *Plupart du temps*, *Cravates de chanvre* (1922), se compone en su mayor parte de textos torrenciales, donde la descripción, los versos largos, las imágenes complicadas de corte surrealista y la emoción imponen su dominio. No hay puntuación y el tono recuerda al de *Les jockeys camouflés* ya citado. A pesar de ello, hay algún poema cuyas características entrarían dentro del cubismo sintético, y en especial uno: "Rase campagne"[377].

RASE CAMPAGNE

La maigre ligne au quart du vent
l'aile qui se retrousse
Et la perte du temps
les buttes mieux placées
dans l'air
l'eau qui s'égoutte
les rideaux à l'envers
Tout ce que l'on redoute
l'animal haletant
Nuage
près du bois qui monte
Ou la voix de dedans
Il manque la lumière à l'œil
dans la clairière
la vitre à la maison
Et près du monde calme
A l'écart de la terre
Les mots d'une chanson

[376] Reverdy. P. [1989], *Plupart du temps (1915-1922)*, *op. cit.*, p. 335.
[377] Reverdy. P. [1989], *Plupart du temps (1915-1922)*, *op. cit.*, p. 354.

En este texto de clara resonancia surrealista, debido a sus imágenes inusuales y que chocan entre ellas (a lo que contribuye la ausencia de nexos lógicos), quizás podamos entresacar cierta ambigüedad, ya que alude al misterio que late en el campo y, sobre todo, en los lugares oscuros, en contraposición con la oscuridad interior del ser humano y la presencia dentro de él de esa bestia jadeante que se teme o esa nube que oculta el sol. No posee la multiplicidad de interpretación de esos poemas más claramente cubistas de *Les ardoises du toit*, pero acaso pueda servir de ejemplo, aunque, a nuestro parecer, está en el límite con el surrealismo poético. En todo caso, posee ciertos aspectos que coinciden con el cubismo sintético: imágenes que se acumulan, rimas discontinuas que construyen la imagen múltiple, verbos en presente, subordinación escasa y ausencia de narratividad (estatismo).

En conclusión, tras el recorrido por los distintos poemarios de *Plupart du temps*, se constata la aparición de ciertos elementos cubistas en los primeros libros (verbos en presente, escasa subordinación, imágenes inusitadas), elementos que se van reforzando con la eliminación de la puntuación, la disposición gráfica del poema con espacios en blanco y versos sangrados a la derecha, la rima discontinua y el estatismo de la composición (imagen simultánea) y que llega a su culmen en *Les ardoises du toit*, donde la ambigüedad de interpretación es el equivalente a la transparencia de planos en los cuadros de Juan Gris. En los títulos posteriores se puede apreciar la creciente influencia del surrealismo en las imágenes y la introducción de la narratividad de manera creciente (*Les yockeys camouflés* y *Les étoiles peintes*). Además, en los libros posteriores a *Les ardoises du* toit, cuando se dan uno de estos dos elementos o los dos al mismo tiempo (narratividad y surrealismo), en sentido estricto el cubismo sintético desaparece –o al menos en su estado más perfecto–, puesto que se elimina la ambigüedad característica del Reverdy más cubista. Por un parte, la narratividad crea una historia emocional más o menos clara, pero que carece de ese misterio y de esa plurisignificación de los textos de *Les ardoises du toit* y de gran parte de los de *La guitare endormie*. Por otra, el surrealismo con su multiplicación de la metáfora y de su fuerza hace la composición demasiado hermética, por lo que la interpretación se vuelve difícil y se va más allá de la simple ambigüedad. En *La guitare endormie*, conforme a lo ya apuntado, gran parte de los textos sí mantienen los rasgos que confieren su ambigüedad al poema y lo convierten en un perfecto ejemplo de cubismo sintético.

CAPÍTULO 5. VICENTE HUIDOBRO Y LA ESTÉTICA CUBISTA

De la misma manera que hicimos en el capítulo anterior, dedicado al estudio de la obra de Pierre Reverdy, susceptible de ser incluida dentro del cubismo sintético relacionado con Juan Gris, ahora pasaremos al análisis de los libros de Vicente Huidobro inscritos en el mismo intervalo temporal aproximadamente[378] (1917-1925). El objetivo del examen es el mismo: determinar la vinculación de su poesía con el cubismo sintético griseano. Para tal fin, seguiremos el orden del capítulo precedente, por lo que empezaremos por una serie de datos biográficos del poeta relacionados con su creación, continuaremos con su pensamiento estético y terminaremos con el estudio propiamente dicho de los textos del autor, en los rasgos que puedan aproximarlos o alejarlos del cubismo.

5.1. El poeta debe ser un "pequeño Dios"

Vicente Huidobro nace en 1893 en la ciudad de Santiago, en Chile. Tanto la familia del padre como la de la madre pertenecen a la aristocracia del país. Su padre era el heredero del marquesado de Casa Real y la madre, hija de banqueros, destaca por ser una de las figuras más importantes del feminismo de comienzos de siglo[379]. Ella fue la que lo introdujo en la literatura, pues escribía numerosos artículos y presidía una tertulia literaria en su mansión, antecedente de la que luego dirigiría Huidobro. Este origen aristocrático permitió a Huidobro dedicar su tiempo y energía a su pasión literaria desde muy pronto. Son contemporáneos a su nacimiento (pocos años antes o después) los autores Oliverio Girondo, César Vallejo, Pablo de Rohka, André Breton y Tristan Tzara. Una generación que marcará las normas de la nueva escritura vanguardista. Recordemos también que 1898 marcará el fin del Imperio Español en América[380].

Recibe la educación primaria y secundaria en el Colegio San Ignacio de los jesuitas en Santiago y pronto será evidente su afición por la poesía: sus primeros versos datan de la fecha de 1905, a la edad de tan solo 12 años. Continúa su enseñanza en la Universidad de Chile, donde estudió Literatura y se graduó satisfactoriamente. En 1912 se casa con Manuela Portales Bello, con la cual tendrá cuatro hijos. También en esta

[378] En el caso de Reverdy hemos comenzado por 1915, pues él entró antes en contacto con Juan Gris y, por tanto, con su cubismo sintético. Huidobro llega a París a finales de 1916.
[379] Goic, C. "Vicente Huidobro: datos biográficos", en De Costa, R. *Vicente Huidobro y el creacionismo*. Taurus, 1975, pp. 27-28.
[380] La cronología está establecida por Goic, C., en "Cronología", en Huidobro, V. *Obra poética* (Edición crítica de Cedomil Goic). ALLCA XX (Ediciones Unesco), 2003, p. 1386.

fecha edita la revista *Musa Joven* (seis números) y publica su primer libro de poesía, *Ecos del alma*. Comienza un periodo literario cuya ubicación será aún Chile y que destaca por sus numerosas publicaciones, ediciones en revistas y conferencias: revista *Azul* (1913, tres números, junto con Rokha); *Canciones en la noche* (1913, segundo poemario); *Gruta del silencio* (1913, tercer poemario); *Las pagodas ocultas* (1914, cuarto poemario); *Pasando y pasando* (1914, obra en prosa en la que realiza una profunda crítica a la Iglesia y los jesuitas); "Non serviam" (1914: según Huidobro es una conferencia impartida en el Ateneo de Santiago, publicado en 1945 y primer texto con orientación creacionista); colaboración en la revista *Ideales* (poema "Vaguedad subconsciente") y *Adán* (1916, poema largo de 1038 versos, dividido en fragmentos que siguen un hilo lógico). *Pasando y pasando* fue una obra muy polémica, debido a las críticas vertidas por el poeta y referidas a la Iglesia y su propia familia. Su abuelo quemó la primera edición y hoy día es difícil encontrar un ejemplar:

> En él Huidobro se refiere no solo a ciertos sectores familiares, sino también a sus ignacianos profesores a quienes acusa de maquiavelismo y de otras cosas. Una actitud poderosamente iconoclasta que arrastra con todos los prejuicios y tradiciones prepara su espíritu para la revolución poética que en él se va gestando. A través de esa poderosa crisis espiritual, dominantemente en el sentimiento religioso, este quedará definitiva y aparentemente relegado del bagaje espiritual de Huidobro para dar paso a un espíritu, a una actitud intelectual, sedicentemente científica, más bien cientificista[381].

A este espíritu se suma su conferencia "Non serviam", tras la cual Huidobro será bautizado como "creacionista", pues en ella afirmó "que la primera condición del poeta es crear, la segunda crear y la tercera crear"[382]. Aquí termina su periodo latinoamericano para dar paso a una nueva etapa en Francia, donde se traslada con su familia en 1916. Colabora primero con la revista *Sic*, donde se encontraban Pierre-Albert Birot (director de la revista), Apollinaire y Reverdy. Será Birot quien le presente a Reverdy en un homenaje que se le hace a este último en *Lyre et Palette.* En palabras de Goic: "Huidobro se siente atraído por el poeta francés, se produce un efecto de atracción mutua, y se propone financiar la revista que este planea [*Nord-Sud*]"[383]. Esta se publicó

---

[381] Goic, C. "Vicente Huidobro: datos biográficos", en De Costa, R. *Vicente Huidobro y el creacionismo, op. cit.*, pp. 33-34.
[382] Id., p.38.
[383] Goic, C. En Huidobro, V. *Obra poética* (Edición crítica de Cedomil Goic). *op. cit.*, p. 379.

mensualmente desde marzo de 1917 hasta 1918 y en ella publicó Huidobro algunos de sus poemas de *El espejo de agua*, traducidos al francés y "adaptándolos a la nueva forma vigente, ganando estos, en inusitada gracia y frescura"[384]. Ya se había mencionado la importancia que tuvo esta revista en la difusión y defensa de la poesía cubista.

Además de mantener estrecha relación con los poetas ya mencionados (Apollinaire y Reverdy), Huidobro conocerá en estos años a las figuras más relevantes del arte de la época: Picasso y Juan Gris, "bajo la dirección de los cuales completará su formación estética"[385], Francis Picabia, Joan Miró, Max Ernst y los jóvenes poetas españoles Juan Larrea y Gerardo Diego, a los que transmitió su cubismo-creacionismo[386] y los cuales se sumaron "ardientemente a su credo estético"[387]. Según Guillermo de Torre, el bagaje literario de Vicente Huidobro anterior a su estancia en Francia se reducía a unos volúmenes publicados, "libros poéticos alboreales, imprecisos, llenos de reminiscencias y sugestiones rubenianas y otras, que apenas revelan nada personal y, desde luego, no permiten descubrir el menor indicio precreacionista"[388]. Es decir, para Torre, Huidobro solo seguía la tradición simbolista y *Las pagodas ocultas* no eran sino imitación de Rubén Darío y su semejanza con *El candelabro de los siete brazos* de Cansinos Assens, libro publicado por las mismas fechas, era asombrosa. Entonces, solo podía ser en Francia donde Vicente Huidobro aprendió e hizo suyas las características de la nueva poesía vanguardista.

> ¿Cómo, pues, pretender convencernos, posteriormente, en 1920, de que él «era portador ya de los gérmenes creacionistas en su viaje a París de 1916, cuando sus libros de entonces le desmienten de modo más rotundo? ¿Cómo hacernos creer, pues, que poseía incluso la estructura formal del nuevo poema cuando le hemos visto dedicado a fáciles rapsodias rubenianas o simbolistas?[389]

---

[384] Goic, C. "Vicente Huidobro: datos biográficos", en De Costa, R. *Vicente Huidobro y el creacionismo*, *op. cit.*, p.39.
[385] *Ibíd.*
[386] Vid. Bernal, J. L. "La simultaneidad vanguardista de Gerardo Diego". En Morelli, G. (coord.), *Treinta años de vanguardia española*, Sevilla, El carro de la nieve, 1991, pp. 126-127 y Hermosilla Álvarez, M. A., "Espacios y estéticas transfronterizos: el cubismo en la poesía española". En Guyard, E. y Mékouar-Hertzberg, N. (dirs.), *Frontières dans le monde ibérique et ibéro-américain. Une approche plurielle*, *Leia*, vol. 50, Peter Lang, 2022, pp. 270 y 276.
[387] Goic, C. "Vicente Huidobro: datos biográficos", en De Costa, R. *Vicente Huidobro y el creacionismo*, *op. cit.*, p. 40.
[388] De Torre, G. *Literaturas europeas de vanguardia*, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2001, p. 88.
[389] Id., p. 90.

Guillermo de Torre es duro en sus críticas contra el autor también debido a la polémica que surgió sobre el "padre fundador" del cubismo lírico, disputa de la cual también es protagonista Pierre Reverdy y que se abordará con más detalle en el capítulo sexto. En 1918 Huidobro viaja a Madrid, llevando consigo su libro recientemente publicado: *Horizón Carré* (París, 1917). Por estas fechas publica además en Madrid cuatro libros breves de poesía: *Ecuatorial* y *Poemas árticos*, en castellano; *Hallali (poème de guerre)* y *Tour Eiffel*, ilustrado por Delaunay, en francés. Asimismo, en 1918 imprime la segunda edición de la *plaquette El espejo de agua*, la cual fecha en 1916 para demostrar su originalidad y germen de la poesía cubista. Poco después, en torno a los años 20, Huidobro está ya de vuelta en París y acaba de constituirse el movimiento surrealista, vanguardia a la que se acercarán sus próximas publicaciones: *Automne régulier* (1925) y *Tout à coup* (1925). La primera supone el final de su etapa cubista y, con él, también el fin de este preámbulo, que pretendía contextualizar el espíritu y precedentes de su poesía cubista.

5.2. Pensamiento estético

Vicente Huidobro desarrolló su concepción de la poesía en los numerosos manifiestos que redactó en vida. Aquí nos centraremos tan solo en algunos de los primeros, que son aquellos que ayudan a dilucidar el sentido de los poemas escritos bajo el influjo del cubismo. Ya se ha mencionado el primero de ellos, "Non serviam" (impartido como conferencia en el Ateneo de Santiago, 1914), tras el cual fue bautizado como "creacionista". En este discurso destacan varios aspectos: el primero se basa en la idea de que hasta ese momento solo había existido la imitación, no la creación; el segundo, en que la función primordial del poeta es la de crear y que, para ello, ya no servirá a la naturaleza, sino que se servirá de ella, al igual que ella de él[390]:

> No he de ser tu esclavo, madre Natura; seré tu amo. Te servirás de mí; está bien. No quiero y no puedo evitarlo; pero yo también me serviré de ti. Yo tendré mis árboles que no serán como los tuyos, tendré mis montañas, tendré mis ríos y mares, tendré mi cielo y mis estrellas[391].

[390] Huidobro, V. *Obra poética* (Edición crítica de Cedomil Goic), *op. cit.*, pp. 1294-1295.
[391] Id., p. 1295

El segundo manifiesto aparece en 1921, también como fragmento de una conferencia leída esta vez en el Ateneo de Madrid y se titula «La poesía». En este cabe destacar la idea que tenía Huidobro sobre el doble significado de la palabra, a la que atribuye un "halo mágico":

> Aparte de la significación gramatical del lenguaje, hay otra, una significación mágica que es la única que nos interesa. Uno es el lenguaje objetivo que sirve para nombrar las cosas del mundo sin sacarlas fuera de su calidad de inventario; el otro rompe con la norma convencional y en él las palabras pierden su representación estricta para adquirir otra más profunda y como rodeada de una aura luminosa que debe elevar al lector del plano habitual y envolverlo en una atmósfera encantada[392].

Además, para Huidobro el poeta es el único capaz de percibir esa aura luminosa, así como "los lazos sutiles que se tienden las cosas entre sí" y también el único que "oye las voces secretas que se lanzan unas a otras separadas por distancias inconmensurables"[393]. Así, el creador lírico personifica "ese pequeño Dios", ejemplificado de manera perfecta en la figura de Huidobro, que ya aparece en su poema "Arte poética"[394] y cuya función es descubrir las metáforas que la realidad encierra y compartirlas con el resto de los mortales.

En 1924 aparece publicado en La Nación (Santiago) "La création pure. Propos d'Esthétique", donde el autor desarrolla más explícitamente su teoría creacionista. Para él existen tres formas en las que el arte puede presentarse: "arte inferior al medio (arte reproductivo); arte en equilibrio con el medio (arte de adaptación) y arte superior al medio (arte de creación)"[395]. Estas tres formas marcarían tres épocas de la historia del arte cada una caracterizada, a su vez, por tres elementos: "predominio de la inteligencia sobre la sensibilidad; equilibrio de la sensibilidad y la inteligencia y predominio de la sensibilidad sobre la inteligencia"[396]. Si en la primera época se elimina lo superfluo, en la segunda la sensibilidad ayuda a la inteligencia a crear un arte menos rígido. Pero, según Huidobro, los artistas se acostumbraron a esta "receta" y olvidaron la esencia.

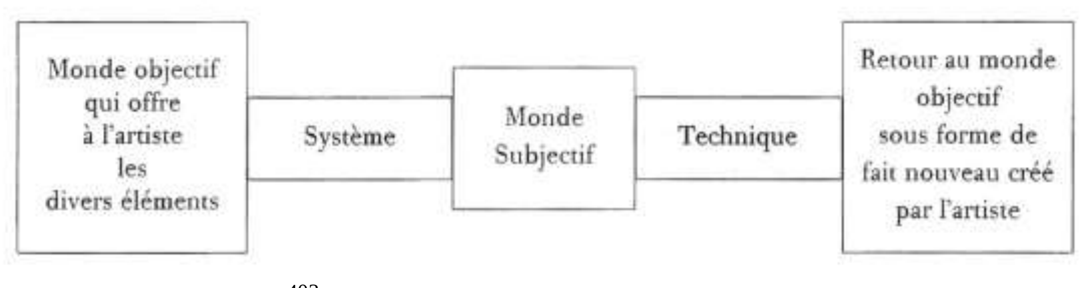
Cualquier escuela que comience un nuevo periodo artístico tiene en su base, según el autor, "un período de búsquedas en el que la inteligencia dirige los esfuerzos del

[392] Id., p. 1296.
[393] Id., p. 1297.
[394] Huidobro, V., *El espejo de agua*. En *Obra poética* (Edición crítica de Cedomil Goic), *op. cit.*, p. 391.
[395] Huidobro, V. *Obra poética* (Edición crítica de Cedomil Goic), *op. cit.*, p. 1308.
[396] *Ibíd*.

artista" que, a su vez, tiene como origen la sensibilidad y la intuición, "adquisiciones inconscientes", ya que "todo pasa primero por los sentidos"[397]. Aquí Huidobro se apoya en las ideas de Schelling, que se oponen a las de Kant: si para el segundo no existe la intuición intelectual para el primero "solo la intuición intelectual es capaz de sorprender la relación de la unidad fundamental entre lo real y lo ideal"[398]. Para Huidobro, la intuición es "el conocimiento *a priori* y entra en la obra únicamente en calidad de impulso; es anterior a la realización y raramente aparece en el curso de esta realización"[399]. Esto daría lugar a la metáfora huidobriana, donde por medio de la intuición se descubren relaciones insospechadas en lo natural y se muestran en la poesía. También esta idea coincide con la de Gris sobre lo eidético tomada de la filosofía de Edmund Husserl, donde se reducía a lo esencial cualquier objeto, partiendo de lo general hacia lo particular (esencialismo)[400].

Así, la historia del artista para Huidobro es la de una evolución del "hombre espejo hacia el hombre-dios"[401], con la cualidad propia de este, la creación. El arte busca su propia verdad desligándose de la preexistente gracias a ese acuerdo entre sensibilidad y razón mediado por la intuición:

> El artista toma sus motivos y sus elementos del mundo objetivo, los transforma y los combina, los devuelve al mundo objetivo bajo la forma de hechos nuevos, y este fenómeno estético es tan libre e independiente como cualquier otro fenómeno del mundo exterior, tal como una planta, un pájaro, un astro o un fruto, y tiene como estos su razón de ser en sí mismo[402].



(Huidobro, 1921)[403]

[397] Id., p. 1309.
[398] Id., p. 1310.
[399] *Ibíd*.
[400] Ir a la nota 29 del capítulo uno, donde se habla de los conceptos fundamentales de la fenomenología husserliana.
[401] *Ibíd.*
[402] Id., p. 1311.
[403] Id., p. 1305.

Estas ideas se repetirán y matizarán a lo largo de sus siguientes manifiestos, también debido a la influencia de las nuevas vanguardias emergentes del momento, como el surrealismo o el dadaísmo. Por ejemplo, en 1925 aparece su volumen de ensayos *Manifestes* (publicado en Paris por Éditions de la Revue Mondiale) y el autor comienza afirmando que tanto el manifiesto dadaísta de Tristan Tzara, como los manifiestos surrealistas de Ivan Goll, André Breton y del Bureau de Recherches Surréalistes[404] comparten una idea: una sobrevaloración lógica de la poesía y un desprecio igualmente lógico del realismo[405]. No obstante, también existen puntos donde Huidobro discrepa de los dadaístas y surrealistas. Para él, el automatismo puro del pensamiento es imposible y, además, carece de importancia[406]. Además, el sueño cuando se transcribe permite el control de la razón y, por lo tanto, dicha transcripción carece de su poder subconsciente[407].

Tales reflexiones le llevan a reafirmarse en su idea: "el poema creacionista solo nacerá de un estado de superconciencia o delirio poético" y, en ese estado, la imaginación y la razón están como electrizadas[408]. De esta forma Huidobro declara la supremacía de su vanguardia frente al surrealismo: "Et tandis que le rêve appartient à tout le monde, le délire n'appartient qu'aux poètes"[409]. En su texto *El creacionismo* vemos mayor influencia del movimiento futurista. Así, las mismas ideas sobre la poesía que Huidobro venía defendiendo en sus manifiestos anteriores se ven complementadas por la idea de movimiento. Para Huidobro el ser humano ya es creador de "toda una fauna nueva que anda, vuela, nada, que llena la tierra, los aires y los mares con sus galopes desenfrenados, sus gritos y gemidos"[410]. Y todo lo que se ha conseguido en mecánica también se ha realizado en la poesía:

> Si el hombre ha sometido los tres reinos de la naturaleza, el mineral, el vegetal y el animal, ¿por qué razón le sería imposible agregar a los reinos del mundo, su propio reino, el reino de sus creaciones?[411].

---

[404] Id., p. 1377.
[405] Id., p. 1316
[406] Id., p. 1317.
[407] Id., p. 1318.
[408] Id., p. 1319.
[409] Id., p. 1320.
[410] Id., p. 1339
[411] *Ibíd.*

El cubismo poético de Huidobro tendrá, por tanto, una proximidad con el movimiento futurista de Marinetti. Comparte con ellos la fe en la ciencia y en el progreso, también en el progreso dentro del arte y en la creación de un "arte nuevo". Como se verá a continuación, los análisis de sus poemas dan testimonio de esta relación, de la presencia de las máquinas creadas por el hombre o del continuo movimiento que se opone con el estatismo de los poemas de Pierre Reverdy.

5.3. Sus libros de poemas

5.3.1. *El espejo de agua* (1918)

El espejo de agua es la famosa *plaquette* de Vicente Huidobro que ha generado tanta polémica en torno a su falsa datación pues, como se analizará más detenidamente en el siguiente capítulo, hoy se tiene constancia de que la verdadera fecha de publicación de este poemario fue la de 1918 y no la que aparecía en la primera edición (1916). Consta tan solo de nueve poemas, cinco de ellos previamente traducidos y publicados en *Nord-Sud* en 1917 y otros cuatro recogidos en *Horizon Carré* (1917). En realidad, son versiones distintas sobre los mismos poemas, las versiones antedatadas son más antiguas, aunque no llegaran a publicarse en Buenos Aires en 1916 y son más conservadoras en la forma: en cada nueva versión se observa su paso al cubismo mediante la estructuración espacial de los versos, que en ocasiones aparecen en mayúsculas, el collage, los silencios. La última versión de 1918 es la que tiene, pues, más rasgos cubistas, después de haber pasado por París y haber conocido a Gris y Reverdy.

Tan solo "Arte poética" y "El espejo de agua" no aparecieron nunca en otros libros[412], si bien el primero nos servirá para explicar el carácter general de esta *plaquette* y el segundo como primer análisis de un poema claramente relacionado con el cubismo.

[412] Para un análisis más profundo de la historia del texto consultar Huidobro, V. *Obra poética* (Edición crítica de Cedomil Goic), *op. cit.*, pp. 379-389.

ARTE POÉTICA[a]

Que el verso sea como una llave
Que abra mil puertas.
Una hoja cae; algo pasa volando;
Cuanto miren los ojos creado sea,
Y el alma del oyente quede temblando.

Inventa mundos nuevos[1] y cuida tu palabra;
El adjetivo, cuando no da vida, mata.[2]

Estamos en el ciclo de los nervios.
El músculo cuelga,
Como recuerdo, en los museos;
Mas no por eso tenemos menos fuerza:[3]
El vigor verdadero
Reside en la cabeza.

Por qué cantáis la rosa, ¡oh, Poetas!
Hacedla florecer en el poema.[4]

Sólo para nosotros
Viven todas las cosas bajo el Sol.[5]

El Poeta es un pequeño Dios.

(Huidobro, 1918)[413]

Se observa en este poema la concepción poética de Huidobro en su edad temprana creacionista. Tiene un carácter preceptivo donde aparecen ya los elementos mencionados sobre su estética: crear por encima de describir y la importancia de la intuición intelectual. El conjunto de poemas que forma *El espejo de agua* está compuesto por:

413 "Arte Poética", en Huidobro, V. *Obra poética* (Edición crítica de Cedomil Goic). ALLCA XX (Ediciones Unesco), 2003, p. 391.

> poemas de cuerpo breve y ligero de cuatro a diez grupos estróficos [...]. Versos de metro variable de una a catorce sílabas y de rimas de libre organización con predominio de asonancia [...] y la mayoría de los versos sueltos. Huidobro y Reverdy comparten el uso del verso libre [...]. Excepcionalmente se hace uso del espacio y la sangría media, generalmente el verso comienza al margen izquierdo[414].

Además de presentar su poética como hemos visto en "Arte poética", otros poemas de la *plaquette* se caracterizarán por su capacidad de sugerencia. En el caso de *El espejo de agua,* hechos llamativos son la degradación del código modernista en aras de la construcción transformadora creacionista y el espejo como símbolo de la conciencia del poeta[415]. Esta será la obra que actúe de frontera entre su época modernista y cubista (si bien sería posible hablar de cubofuturismo en Huidobro, cubofuturismo en que el primer término va desapareciendo con el tiempo, mientras que el futurismo permanece y se acentúa en él la influencia surrealista).

El primer poema que vamos analizar es "El espejo de agua", del libro del mismo título (1918):

EL ESPEJO DE AGUA[a]

Mi espejo, corriente por las noches,
Se hace arroyo y se aleja de mi cuarto.

Mi espejo, más profundo que el orbe
Donde todos los cisnes se ahogaron.

Es un estanque verde en la muralla
Y en medio duerme tu desnudez anclada.

Sobre sus olas, bajo cielos sonámbulos,
Mis ensueños se alejan como barcos.

De pie en la popa siempre me veréis cantando.
Una rosa secreta se hincha en mi pecho
Y un ruiseñor ebrio aletea en mi dedo.

(Huidobro, 1918)[416]

---

[414] Id., p. 386.
[415] *Ibíd*.
[416] "El espejo de agua", en Huidobro, V., *Obra poética* (Edición crítica de Cedomil Goic), *op. cit.*, p. 392.

En este poema de Vicente Huidobro existe puntuación, hecho que elimina la circularidad y la apertura que sugieren otros de sus poemas, así como muchos de Pierre Reverdy donde sí se elimina la puntuación.

En el poema abunda la rima asonante, que, como la rima fónica o aproximativa en Reverdy, pretende realizar una síntesis del objeto. Al igual que, en el caso de las rimas consonantes en español o las rimas suficientes o ricas en francés, pretenden acercar dos objetos muy diferentes mediante sonidos próximos (las famosas "rimas" de Gris). La rima asonante trata de obtener el mismo efecto, con lo que se sugiere una yuxtaposición de planos. Por otra parte, si consideramos cada estrofa como un plano diferente, vemos, cómo, al cruzarse las rimas asonantes en la primera y en la segunda, y solapándose en la cuarta y en la quinta, que los planos se superponen unos a otros.

Como en los cuadros de Juan Gris y del cubismo en general, en el poema existen distintos ejes, es decir, no hay una perspectiva única, de manera que se puede fijar la atención sobre cualquiera de ellos, como establece la Gestalt, donde forma y fondo pueden intercambiarse según el lugar donde fijemos nuestra atención. Por eso, como ya hace notar Isabelle Chol, en su libro *Pierre Reverdy, poésie plastique: formes composées et dialogue des arts, 1913-1960*[417], estos ejes permiten distintas lecturas del poema. En primer lugar, contamos con la lectura tradicional, conformada por el orden natural de los versos. Pero, además, la doble justificación de los versos nos aporta dos lecturas más, cada una con su propio discurso. En estas dos lecturas alternativas la puntuación no es necesaria y la lectura resulta más libre.

La temática del poema enfrenta la realidad cotidiana y "corriente" de un objeto sencillo, como es el espejo, con la fantasía del poeta que, "como un pequeño Dios", establece relaciones inusitadas para él, relaciones que, a diferencia con Reverdy, ya existían a priori, y que él descubre. Esto desemboca en distintas interpretaciones del texto, en la imagen múltiple[418], que toca al lector-receptor descodificar. Así, por ejemplo, este efecto es el que pretende reflejar la dilogía de la palabra "corriente", que puede adoptar el significado de "habitual" o "normal", mas también el de "curso de agua", como apoya la continuación del poema ("Se hace arroyo y se aleja de mi cuarto"). Esta dilogía, asimismo, acerca en una misma palabra dos nociones alejadas

[417] Chol, I., *Pierre Reverdy, poésie plastique: formes composées et dialogue des arts (1913-1960)*. Genève, Librairie Droz S.A., 2006, pp. 34-35 y p. 47.
[418] Concepto que, por herencia huiodobriana, será fundamental en Gerardo Diego. Vid. Hermosilla Álvarez, M. A., "Espacios y estéticas transfronterizos: el cubismo en la poesía española". En Guyard, E. y Mékouar-Hertzberg, N. (dirs.), *op. cit.*, p. 271.

entre sí, con lo que cumple la misma función que las “rimas” de Gris. Los versos siguientes reafirman esta metáfora del cristal como agua, que ya se encuentra en el título del poema y del libro (*El espejo de agua*). Y en el verso 5 se subraya de nuevo la oposición de contrarios, entre aquello que es sólido y fijo, y su otra realidad como reflejo y fuente de sueños (simbolizados por el agua que fluye y que puede adoptar diferentes formas). De ahí que leamos “Es un estanque verde en la muralla”. En el verso 6 se plasma de nuevo su realidad de espejo (“Y en medio duerme tu desnudez anclada”) que refleja el cuerpo desnudo, aunque aquí también la ambigüedad está presente en que la desnudez representa lo puro, lo ideal, y no olvidemos que el cubismo está relacionado con lo “eidético”, con la objetividad esencialista de las cosas que el autor trata de crear mediante su subjetividad. Además, el participio “anclada” nos vuelve a dar la oposición de lo material, que está “anclado”, fijado, en medio de la movilidad de los sueños y del fluir del agua.

Esta movilidad, que ya se halla presente en el verso segundo, también se muestra en la cuarta estrofa. El verbo que se utiliza, “alejar”, es el mismo que se emplea en el verso segundo. Por otra parte, la doble justificación de los versos, antes señalada, indica un vaivén, un movimiento, que marca, asimismo, la dualidad entre el mundo material y el del ensueño, entre el mundo de lo exterior y el mundo de lo interior o del pensamiento, que no obstante se hallan en el mismo plano gracias al entrecruzamiento y la transparencia de los mismos ya indicados. El mundo exterior representaría paradójicamente en el poema lo estático, mientras que el mundo exterior simbolizaría el movimiento del sueño y de la creación. En los dos versos finales también aparecen otros verbos de movimiento, en este caso los verbos “hinchar” y “aletear”. Pero observamos que los verbos de movimiento están ligados, sobre todo, a los versos no sangrados (pegados al margen de la página), con lo que estarían vinculados con dos de las tres lecturas posibles del poema (más dinámicas) y se relacionan con un movimiento interior del pensamiento, como lo ponen de relieve el sustantivo “ensueño” o el adjetivo “sonámbulos”, e, igualmente, con un movimiento que pertenece a la creación del poeta, como muestran los dos últimos versos, donde la “rosa secreta” que se hincha en su pecho y “el ruiseñor ebrio” que aletea en su dedo se refieren al empuje creador del artista que transfigura la realidad con las interpretaciones que hace de esta y su nueva concepción de la misma que postula el arte de vanguardia. El movimiento en Huidobro en este libro está relacionado con el futurismo, pero también con una aspiración, un anhelo interior que lo mueve a crear, por lo que aquí, en este poema, vemos un cubismo

sintético quizás combinado con el futurismo y el orfismo, lo cual viene marcado también por la abundancia de adjetivos, que actúan a modo de colores (recordemos que el adjetivo está mucho menos presente en los poemas de Reverdy analizados). Así, encontramos adjetivos como "profundo", "corriente", "verde" (un color en sí mismo), "anclada", "sonámbulos", "secreta" o "ebrio". Por último, los símbolos de este movimiento o aspiración interior son la misma agua que viene indicada implícitamente a lo largo de todo el poema ("corriente", "arroyo", "profundo", "estanque", "ahogaron", "olas", "barcos", "popa"). Esta agua que actúa, asimismo, como emblema de la renovación que el nuevo arte vanguardista supone, llevándose todo lo viejo y trayendo una nueva concepción del arte.

Los sustantivos presentes en el poema son sencillos como corresponden al cubismo artístico. Por eso, encontramos nombres como "noche", "cuarto", "estanque", "cielos", "olas" o "barcos", elementos objetuales muy presentes en el imaginario habitual de Juan Gris. Otros sustantivos, no obstante, remiten más a la lírica común, como "cisne", "rosa", "ruiseñor" o "desnudez", u otros abstractos como "ensueños". También esto se puede observar en la adjetivación que cobra un cariz más lírico y culto, alejándose quizás de la sencillez objetual del cubismo. Sin embargo, a nuestro juicio, esta característica contribuye a un cierto "écart" con respecto al empleo que la lírica romántica daba a estos sustantivos y adjetivos. El poeta, como pequeño Dios, transforma la lírica romántica subjetiva en una nueva poesía esencialista y objetiva donde se oculta la subjetividad del poeta. Huidobro juega con estos sustantivos tan manidos en el romanticismo para darles una nueva esencia creadora (lo cual suponía una apuesta bastante arriesgada y nada fácil). De ahí que diga que "todos los cisnes se ahogaron", porque se trata de transformar los símbolos románticos en otra cosa completamente distinta. Esta es la causa, igualmente, de que el espejo se haga arroyo y se aleje de su cuarto, al igual que sus ensueños se alejan sobre las olas, puesto que en el romanticismo el cuarto, la habitación eran símbolo de la intimidad del poeta. Y aquí no se trata de poesía intimista. El símbolo del espejo también es importante, ya que en el poema este no va a reflejar la realidad externa, como ocurría con la *imitatio* clásica, sino que va a ser una puerta que da a otro mundo, donde el poeta crea una nueva realidad a partir de sus sueños. Por eso, en uno de los versos leemos "Mi espejo, más profundo que el orbe", pues la capacidad creadora puede concebir un mundo incluso más vasto que nuestro orbe conocido y con sus propias leyes, igual que la naturaleza posee las suyas.

En cuanto al arte de montaje y a la simultaneidad (y a pesar de cierto dinamismo que respira el poema), en el texto predomina el presente de indicativo ("hace", "aleja", "es", "duermen", "alejan", "hincha", "aletea"), salvo dos excepciones, que son "ahogaron" (pretérito perfecto simple) y "veréis" (futuro simple), y ello solamente a causa de la necesidad de contraponer el pasado del arte (como un cisne ahogado) y su futuro (una canción llena de renovación y alegría). También la sintaxis favorece que los distintos planos sean intercambiables y se permuten con facilidad, dado que predominan las oraciones simples ("De pie en la popa siempre me veréis cantando"), la coordinación mediante aposición ("Mi espejo, corriente por las noches,/ se hace arroyo y se aleja de mi cuarto") y las oraciones coordinadas copulativas ("Es un estanque verde en la muralla/ y en medio duerme tu desnudez anclada"). De hecho, solo encontramos una subordinada adverbial de lugar ("Donde todos los cisnes se ahogaron"), en el único verso donde curiosamente se trata de romper con el pasado.

En cuanto a la persona gramatical, predomina la tercera, sobre todo del singular (aunque también localizamos dos terceras personas del plural), lo cual permite la síntesis de los objetos, que no están observados desde todos los matices de que se componen.

Hay que señalar el empleo del posesivo con tanta frecuencia en este poema, lo cual se debe, creemos, a que el poeta se reivindica como creador total de la realidad, por lo que todo aquello que nombra y a lo que da nueva vida en el poema, en realidad le pertenece, es suyo: él es "un pequeño Dios".

Por lo que se refiere a la ambigüedad, la doble justificación del texto nos da una doble lectura, ya que el texto sangrado nos da un canto a la creación poética nueva de la vanguardia, mientras que el texto justificado a la izquierda proporciona una lectura irónica sobre la tradición lírica, donde el cisne se ahoga y donde el rui(señor) ebrio aletea en su dedo. Y en "la rosa secreta" podemos ver un adjetivo que puede funcionar como el verbo "secretar", con lo que hallaríamos un doble sentido, en el que en el segundo la rosa segrega (secreta) una especie de veneno, que hincha el pecho (¿el veneno del arte clásico y la tradición ya caduco?). El mismo espejo puede interpretarse como un objeto físico que no devuelve la imagen fiel, sino que es una puerta al pensamiento, y al mismo tiempo este pensamiento está hecho de agua, el líquido donde nace todo lo nuevo. También la "desnudez" puede remitir al cuerpo físico que se refleja en el espejo, pero, de igual manera, a la desnudez de lo puro, de la creación que responde a la idea despojada, a la esencia de las cosas que anida en el espíritu y es el

símbolo del nuevo arte para Huidobro. Y en "sonámbulos" encontramos aquí un adjetivo que, por semejanza con "sonido", podría significar aquello que suena, recordando así el ruido de las olas.

También la metáfora es fundamental en Huidobro, puesto que, como en Reverdy, acerca los objetos más alejados entre sí, efectuando una síntesis objetivadora que nos proporciona una nueva realidad y cumpliendo una vez más la función de las "rimas" de Gris de aproximar mediante relaciones inusitadas dos realidades completamente distintas. Esta metáfora puede presentarse tal cual, o en la forma de la comparación ("Mis ensueños se alejan como barcos": aquí el sujeto lírico nos recuerda que el pensamiento, que la imagen, también están vivos y que se desarrollan dentro de nosotros y se mueven, cambiando con nuestras experiencias como enseña la fenomenología). Así también nos enfrentamos a ese ruiseñor ebrio que sirve de metáfora de la creación, al mismo tiempo que es una burla al ruiseñor o a lo bucólico y relamido de cierta tradición romántica. En la metáfora, asimismo, se busca la sorpresa como en "Mi espejo, más profundo que el orbe", pues en principio el espejo no tiene más profundidad que aquello que refleja. No obstante, para Huidobro este espejo es su mente creadora que cuenta con más realidades que aquellas que se pueden vislumbrar sobre la tierra.

5.3.2. *Horizon carré* (1917)

El mismo Vicente Huidobro reflexionó en torno a la importancia del título de este poemario en su ensayo *El creacionismo*, autocitando una carta que escribió a su amigo Tomás Chazal, crítico literario[419]: "Horizonte cuadrado. Un hecho nuevo inventado por mí, creado por mí, que no podría existir sin mí"[420]. Para Huidobro, ese título condensa toda su teoría poética:

> 1º Humanizar las cosas. Todo lo que pasa por el organismo del poeta debe tomar la mayor cantidad de calor posible. [...] una cosa vasta, enorme como el horizonte se humaniza, se hace íntima [...] gracias al adjetivo «cuadrado».
> 2º Lo vago se hace preciso. Cerrando las ventanas de nuestra alma, lo que podía escapar y hacerse gaseoso queda encerrado y se solidifica.
> 3º Lo abstracto se hace concreto y lo concreto abstracto. [...] El perfecto equilibrio [...] para amoblar nuestra alma.

[419] Huidobro, V. *Obra poética* (Edición crítica de Cedomil Goic). *op. cit.*, p.1341.
[420] *Ibíd.*

> 4º Lo que es demasiado poético como para ser creado se convierte en una creación si cambiamos su valor usual. [...] con el adjetivo «cuadrado» [el horizonte] pasa de poesía muerta a poesía viva[421].

Además, se comparó con Reverdy, ocupando, en su opinión, por supuesto, un lugar muy superior al suyo:

> Tandis que d'autres faisaient des lucarnes ovales [poemario de Reverdy], je faisais des horizons carrés. Et voilà la différence exprimée en deux mots. Toutes les lucarnes sont ovales, alors la poésie reste dans le réalisme. Les horizons ne sont pas carrés, alors l'auteur présente ici une chose créée par lui[422].

Según Huidobro, Reverdy era "peintre né", mientras que él, al contrario, era "l'anti-peintre par excellence", simplemente un "humble poète"[423].

Seguimos nuestro trabajo con el estudio del poema "Nouvelle chanson"[424], de *Horizon carré* (1917):

NOUVELLE CHANSON[a]

Pour toi, Manuelita.

En dedans de l'Horizon[b]
QUELQU'UN CHANTAIT
Sa voix
N'est pas connue[c]
D'OÙ VIENT-IL

Parmi les branches
On ne voit personne[d]

La lune même était une oreille[e]

Et on n'entend[f]
aucun bruit
Cependant[g]
une étoile déclouée[h]
Est tombée dans l'étang[i]

L'HORIZON[j]
S'EST FERMÉ[k]
Et il n'y a pas de sortie

[421] Id., p. 1341.
[422] Id., p. 1335.
[423] *Ibíd.*
[424] El análisis del poema se ha extraído de nuestro propio artículo publicado en la revista Alhucema. Vid. Antúnez, R. "La poesía cubista: un ejercicio de transducción", *Alhucema*, 40, 2020, pp. 84-88.

(Huidobro, 1917)[425]

A simple vista, lo primero que se observa en el poema es su disposición gráfica diferente a la que era habitual en la poesía hasta la llegada de las vanguardias, si exceptuamos el precedente moderno de *Un coup de dés* de Stéphane Mallarmé y, por supuesto, la larga tradición de los poemas visuales, de los *carmina figurata*, si bien siempre constituyeron en la historia de la poesía una corriente marginal, como repasa Rafael de Cózar en su libro *Poesía e imagen* (1991).

En la disposición gráfica vemos cómo los espacios blancos son muy importantes, lo que establece una articulación nueva del poema, que vendrá apoyada también por el verso escalonado, lo que logra la subdivisión prismática de la idea, mediante la fragmentación de la frase y la separación de las palabras, de modo similar a lo que los pintores cubistas lograron con la división de la forma (Severini, 1916, *Mercure de France*). De esta forma, las ideas, incluso perteneciendo a una frase, se separan en partes con autonomía propia, que resaltan la importancia del sustantivo en el cubismo. El escalonamiento ralentiza la acción de forma, que nos sitúa en el presente, ante la sola realidad de la imagen (“Sa voix”), como ocurre con los versos del 1 al 5, y, en otras ocasiones, subraya visualmente un movimiento, como en el segundo escalonamiento, en el que la “estrella desclavada cae en el estanque”.

Además, se observa la ausencia de puntuación del texto y el empleo de los versos en mayúsculas. La falta de puntuación nos remite a la continuidad del texto y a su circularidad, algo que apoya su disposición espacial que construye dos círculos y persigue, asimismo, crear una superficie plana similar a la del cuadro. La circularidad se constata también en el sustantivo “horizon” que comienza el poema y que le da fin, retomando el mismo motivo. Los versos en altas nos permiten dos lecturas distintas del poema y buscan el mismo efecto que los versos justificados en Pierre Reverdy y en algunos poemas iniciales de Huidobro, como “El espejo de agua”. Esto posibilita la transparencia de planos que se observan en algunos cuadros de Juan Gris.

En el texto son frecuentes las rimas asonantes que ponen en relación realidades distintas, pero que se aproximan por la similitud del sonido, como sucede con las “rimas” de Gris. Así, hallamos la proximidad entre “connue”, “vient-il”, “bruit” y

[425] “Nouvelle Chanson”, en Huidobro, V. *Obra poética* (Edición crítica de Cedomil Goic), *op. cit.*, p. 419.

“sortie”, entre “déclouée” y “FERMÉ” y entre “entend”, “cependant” y “étang”. En ello vemos la imagen múltiple y la yuxtaposición de planos del cubismo sintético.

En el poema se hace referencia al nuevo arte, pues la nueva canción pertenece a la nueva poesía, pero se habla de un horizonte distinto al de la poesía clásica. De ahí que sea un horizonte cerrado, o sea, un objeto independiente como los cuadros cubistas, donde el canto del poeta viene desde fuera del mismo objeto y predomina lo visual en lo observado (“Parmi les branches/On ne voit personne”). Y, como predomina, lo visual el canto es silencioso (“Et on n’entend/ aucun bruit”) y ni siquiera la luna dispuesta como una oreja puede escuchar nada. Que es un objeto se muestra en la imagen de la “estrella clavada” en la tela que cae en el estanque. El tratamiento de la estrella es distinta a como tenía lugar en el Romanticismo. El horizonte se cierra porque guarda en sí la nueva realidad inmutable del poema, que tiene una extensión espacial concreta como el cuadro y esa es la razón de que no haya salida (“Et il n’y a pas de sortie”). La voz es desconocida porque abre una nueva concepción y viene de fuera porque el poeta fija una realidad objetiva (poema-objeto) a partir de su propia subjetividad. Por eso, creador y creación son dos cosas distintas.

La metáfora es muy importante, y Huidobro descubre intuitivamente en la naturaleza relaciones no percibidas con anterioridad. Es el mundo “eidético”, esencialista, como en Juan Gris, que va de lo general y se concreta en las relaciones particulares de las cosas. Estas metáforas, al igual que la rima, ponen en contacto dos realidades lejanas, que reproducen las “rimas” de Gris, realizándose en ellas la yuxtaposición de planos. Es lo que vemos en “La lune même était une oreille” (quizás por su forma cerca al círculo) o en “une étoile déclouée/Est tombée dans l’étang” (en el arte cubista los objetos de la realidad no tienen por qué ocupar el mismo sitio que en esta). Como se advierte, en ambas metáforas se conecta lo que está arriba, en el cielo, con lo que está abajo, en la tierra. También, como señalamos en el capítulo tercero, en Huidobro la metáfora va a actuar imitando la transparencia de planos del cubismo sintético, pero nunca genera, como la ambigüedad, las dobles lecturas creados por los ejes del poema ya nombrados arriba o los versos en mayúsculas, presentes estos últimos en el texto.

En “Cependant”, se puede señalar un calambur, ya que la palabra puede dividirse también en “ce pendant”, es decir, “eso que pende”, que cuelga y que después va a caer al estanque. De la misma forma que las rimas y las metáforas, este calambur comunica

realidades lejanas, por lo que pone en contacto dos planos distintos, que aquí se yuxtaponen.

Los sustantivos, como es frecuente en el arte cubista, son sencillos y nos hablan de aquello que nos rodea, como en los bodegones del cubismo pictórico. De esta manera, hallamos sustantivos como “branches”, “bruit”, “lune”, “étoile”, “étang” u “oreille”. Estos sustantivos estaban en gran medida presentes en la retórica tradicional y en lo reconocido como lírico, pero aquí Huidobro les da un uso que nada tiene que ver con lo usual, desviándose de la imitación y construyendo con ellos un objeto completamente distinto, porque como establece en el cuarto principio de su manifiesto “Le créationnisme”, “ce qui est trop poétique pour être créé devient une création en changeant sa valeur usuelle”[426]. Además, en el texto se combinan los sustantivos concretos con los abstractos, produciéndose de nuevo la relación entre elementos aparentemente lejanos, para obtener la yuxtaposición de planos. Este contraste persigue un equilibrio, como el mismo autor lo declara en su manifiesto “Le créationnisme”:

> L’abstrait devient concret et le concret abstrait. C’est-à-dire l’équilibre parfait, parce que si l’abstrait vous l’étirez davantage vers l’abstrait, il se défera dans vos mains ou se filtrera entre vos doigts. Le concret si vous le faîtes encore plus concret peut vous servir peut-être pour boire du vin ou meubler votre salon, mais jamais pour meubler votre âme.[427]

En cuanto a los tiempos verbales, predomina el presente de indicativo (“vient”, “voit”, “entend”, “est”, “a”), pero hallamos, asimismo, el imperfecto (“chantait”, “était”) y el *passé composé* (“est tombée”, “s’est fermé”). El imperfecto en realidad remite a un hecho que ocurre en el pasado, pero que se mantiene en el presente, con lo que alude a algo intemporal, precisamente para señalar el esencialismo de lo creado. Los verbos en pasado compuesto, sin embargo, marcan el movimiento, una acción que acaba de tener lugar. De ahí que manifiesten los únicos rasgos que rompen el estatismo del poema. Por ello, el texto nos parece ligado al cubismo sintético, aunque, como la mayor parte de la producción de Huidobro, posee cierta carga de dinamismo y movimiento que lo liga al futurismo y al cubismo órfico.

---

[426] Huidobro, V., *Obra poética* (Edición crítica de Cedomil Goic), *op. cit.*, p. 1336.
[427] *Ibíd*.

Por lo que se refiere a la estructura oracional, todas las oraciones son coordinadas, no pudiéndose hallar en todo el poema una sola subordinada (predomina la coordinación por yuxtaposición, también mediante nexos copulativos y hay una coordinada adversativa). Esto permite la posibilidad de que las partes puedan intercambiarse entre ellas, con lo que tenemos una composición abierta, simultánea, característica esta del cubismo sintético.

Del mismo libro que el texto anterior, procedemos al examen de "Noir" (*Horizon carré*, 1917):

NOIR[a]

La[b] chambre sans porte
On sent s'en aller la lumière[c]
Les ombres
sortent de sous les meubles[d]
Les objets
qu'on a perdus[e]
se[f] rient

Le toit est presque un arbre
Et la lune regarde
Parmi les branches

LA NATURE MORTE EST UN PAYSAGE[g]

La nuit
La chambre s'inonde

UN CRI
PLEIN D'ANGOISSE

Personne[h]
ne m'a répondu[i]

(Huidobro, 1917)[428]

En este texto, como en el anterior, la disposición tipográfica del poema es muy importante, pues le da una dimensión espacial que ninguna lectura puede reproducir sin

[428] "Noir", en Huidobro, V. *Obra poética* (Edición crítica de Cedomil Goic), *op. cit.*, p. 434.

tener ante los ojos el poema, que así se convierte en un objeto. Los silencios son fundamentales porque posibilitan la división de la imagen, su fragmentación en múltiples facetas que se complementan y actúan prolongando los ejes del cuadro fuera del espacio de la página. Tampoco existe puntuación, lo que ayuda al efecto circular que ya propone su plasmación gráfica y al intercambio de los elementos entre sí.

Asimismo, hallamos versos en mayúsculas y minúsculas, con lo que podrá hacerse dos lecturas del poema: una que incluya todos los versos leídos por su orden, y otra que tan solo cuente con los versos en altas, con lo que se conseguiría la transparencia de planos buscada por el cubismo sintético. Los versos en altas también resaltarán los elementos principales del poema, sus ejes mayores a semejanza del cuadro. En este caso la consigna de la nueva creación del objeto está presente, ya que expresa que "La nature morte est un paysage". Es decir, la naturaleza sin la mirada del poeta que sepa encontrar las relaciones escondidas entre las cosas está muerta, no posee ningún significado. Por eso, si el poeta la imita, habrá establecido una copia muerta y no una verdadera creación. Esta imagen se continúa con "Un cri/ plein d'angoisse", pues la naturaleza pide una interpretación, no una imitación muerta. Al estar estos versos en altas separados por otros versos, la tipografía sirve también para poner en contacto dos realidades alejadas entre sí, como en las "rimas" de Gris. El grito lleno de angustia también plantea el hecho de que solo el grito del creador sacará la nueva realidad de las cosas. Este creador se encuentra solo y en el poema tan solo surge su voz interior, que le da vida. Además, nadie le responde ("Personne"), dado que el objeto creado posee independencia y cuando el receptor contemple la obra también estará solo para realizar su interpretación.

En relación con lo dicho antes, el poema puede servir a modo de formulación de la creación poética, puesto que de alguna manera expresa la manera en que se produce la construcción del poema-objeto. De ahí que esta naturaleza que va quedando en la oscuridad sea el referente del creador, que debe rescatar los objetos de la oscuridad y establecer un nuevo orden. Por eso, es un procedimiento deductivo como en la pintura de Gris, que va de lo general en sombra a lo particular mediante las relaciones descubiertas entre los objetos. Esto es lo que vemos en el poema en sus cuatro primeros versos: "On sent s'en aller la lumière/Les ombres/ sorten de sous les meubles/Les objets/ qu'on a perdus/ se rient". Estos objetos se ríen, porque han perdido su apariencia primera. Y en los siguientes versos surgen metáforas con relaciones inusitadas, que no se pueden encontrar en la realidad como la ve el ojo habitualmente.

Así pues, el creador da una nueva vida al mundo de las apariencias que se diluyen, estableciendo los nuevos parecidos y las nuevas conexiones. Esta es la causa de que su grito de angustia se alce hacia el final del poema, ya que esta es la única forma de sacar las cosas de su oscuridad. En el texto, existe el contraste entre lo exterior, en la oscuridad, y el interior, donde se establecen las relaciones entre objetos y nace otra realidad.

Los versos escalonados sirven para articular la imagen lingüística de manera gráfica de la misma manera que se fragmenta la imagen en los cuadros cubistas. Por una parte, esta fragmentación permite aislar ciertas imágenes o elementos para que el receptor pueda contemplarlas en su independencia, con lo que estas imágenes poseerán una dualidad provocada por su existencia aislada que después se integrará en un todo, en una síntesis, igual que los planos del cuadro se reúnen en la superficie plana de la tela. Estos versos escalonados sirven a la imagen sintética, pues con mucha frecuencia señalan gráficamente la relación de elementos alejados entre sí mediante la metáfora, como sucede en "Les ombres/ sortent de sous les meubles" o en "Et la lune regarde/ Parmi les branches". Metáforas citadas en las que está presente la personificación, que se repite a lo largo de todo el poema y busca este efecto de síntesis. Ejemplos de ello los hallamos en otros versos escalonados ("Les objets/ qu'on a perdus/ se rient") y en el verso "On sent s'en aller la lumière". La personificación sirve también como elemento de objetivación de la nueva realidad creada, que posee en sus nuevas relaciones vida propia.

Otras metáforas especialmente sorprendentes en la época en que Huidobro escribe el libro y que actúan como las "rimas" de Gris, aproximando elementos lejanos y reproduciendo la yuxtaposición de planos del cubismo sintético, son "Le toit es presque un arbre" y "LA NATURE MORTE EST UN PAYSAGE", metáfora esta última de gran fuerza, porque critica abiertamente el arte imitativo.

Otro elemento que pretende crear el efecto de la yuxtaposición de planos son las rimas asonantes, que a través de sonidos similares aproximan realidades distintas. Así, en el texto encontramos al menos tres rimas diferentes, presentes en "porte", "ombres", "s'inonde" y "personne" (estas rimas también están en el interior del verso acentuando la síntesis de las imágenes-objeto, como en "sortent" y "morte"), en "perdus", "rient", "nuit", "cri" o "répondu" (también hallamos una rima interna en "Parmi") y, finalmente, en "arbre", "regarde", "branches" o "paysage" (asimismo en comienzo de verso localizamos otra rima interna en "chambre"). Como puede verse, las diferentes rimas se

entrecruzan en el poema, produciendo una transparencia y solapamiento de planos, al igual que en los cuadros de Juan Gris.

En cuanto a las dilogías o a los calambures, podemos observar un posible doble sentido en “regarde” (pues el verbo puede significar “mirar” o un redoblamiento del verbo “garder”, es decir, que la luna mira y al mismo tiempo vigila, constata, sabe todo lo que ocurre a su alrededor en la tierra) y en “paysage”, que podemos desdoblar en el calambur “pays” “sage”, con lo que se afirmaría lo inofensivo y lo dócil de esta naturaleza muerta carente de la vida y del carácter de la nueva creación.

El sustantivo “chambre” se repite en dos versos del poema, que además crean una rima entre sí: “La chambre sans porte” y “la chambre s’inonde”. Esta reiteración tiene como objeto el establecer los ejes mayores del poema, y al mismo tiempo crear la sensación de circularidad, de que el poema no tiene fin y de que podría continuar indefinidamente.

Los sustantivos, como suele ocurrir en el cubismo, son sencillos en su mayoría, representando vocablos usuales y buscando la imagen despojada, de forma que descubrimos nombres como “chambre”, “porte”, “meubles”, “objets”, “toit”, “lune”, “branche”, etc. En su mayoría son concretos, salvo por la excepción de “angoisse”, que nos habla del mundo interior del creador, que, mediante su subjetividad, crea un mundo exterior autónomo y aparentemente objetivo. De ahí que los objetos estén personificados (existe un distanciamiento del creador, pero él da vida a los objetos).

Por lo que se refiere a los tiempos verbales, predomina el presente de indicativo que sitúa el poema en un solo instante. Ejemplos de ello se pueden observar en “sent”, “sortent”, “rient”, “est”, “regarde” y “s’inonde”. Solo hay dos verbos que no corresponden al presente. Se trata de “a perdus” y “a répondu”, en *passé composé*, pero al no tratarse de verbos de movimiento no alteran sustancialmente el estatismo del poema.

La estructura oracional se caracteriza por las oraciones simples y la coordinación. Esta coordinación se realiza fundamentalmente a través de la yuxtaposición. En algún caso, para hacer más simple aún las estructuras oracionales, se emplea la elipsis verbal, como vemos en el verso primero (“La chambre sans porte”) y en el 12 (“La nuit”). La yuxtaposición originada por la falta de puntuación solo se rompe en el verso 9, donde encontramos una coordinada copulativa (“Et la lune regarde”). En lo que concierne a la subordinación, tan solo hay una subordinada de relativo donde el nexo realiza la función de objeto directo. De ahí que los elementos oracionales se puedan intercambiar con

relativa facilidad, dando la impresión de simultaneidad e instantaneidad del cubismo sintético.

Para finalizar con nuestro análisis del texto, debemos señalar la presencia de isotopías fónicas en el poema. En concreto, vemos el predominio de consonantes nasales, ya presentes en el mismo título del poema, y de vibrantes y líquidas, que actúan igual que las rimas de "Gris", poniendo en contacto realidades alejadas entre sí y contribuyendo a la síntesis que se opera en el poema.

Ahora procederemos al estudio del poema "Paysage", de *Horizon carré* (1917):

PAYSAGE[a]

À Pablo Picasso

LE SOIR ON SE PROMENERA SUR DES ROUTES PARALELLES[b]

L'ARBRE[c]
ÉTAIT
PLUS
HAUT
QUE LA
MONTAGNE

La lune où tu te regardes

MAIS LA
MONTAGNE
ÉTAIT SI LARGE
QU'ELLE DÉPASSAIT[e]
LES EXTRÉMITÉS[f]
DE LA TERRE

LE
FLEUVE
QUI
COULE[d]
NE
PORTE
PAS
DE
POISSONS

ATTTENCION À NE PAS
JOUER SUR L'HERBE
FRAÎCHEMENT PEINTE

UNE CHANSON CONDUIT LES BREBIS VERS L'ÉTABLE[g]

(Huidobro, 1917)[429]

---

[429] "Paysage", en Huidobro, V. *Obra poética* (Edición crítica de Cedomil Goic), *op. cit.*, p. 453.

Con este poema y con el poema «Matin», Huidobro se acerca a ciertos poemas del libro *Caligrammes* de Guillaume Apollinaire y, como él, también posee un poema con el título de "Paysage". Se trata de mostrar la simultaneidad de una serie de ideas, que al mismo tiempo se expresan de forma caligramática dibujando visualmente la forma del objeto que el lenguaje ha esbozado también. Por lo tanto, existen dos lecturas de las ideas expresadas en cada frase.

Además, observamos cómo Huidobro pone en práctica sus ideas creacionistas, pues su configuración de la realidad nada tiene que ver con la realidad externa. Él crea un paisaje propio mediante el arte de la composición, igual que los pintores cubistas, y para ello distribuye los elementos por la superficie del poema-cuadro. Estos elementos simultáneos son intercambiables y han sido dispuestos siguiendo la lógica del poeta, en la que el árbol es más alto que la montaña (como efectivamente se puede leer y ver en el poema) y donde la montaña está al lado del río, creando un espacio en blanco paralelo entre ambos, que recuerda la yuxtaposición de los planos en los pintores del cubismo sintético y más concretamente las "rimas" de Juan Gris.

Esta concepción de poema-cuadro se ve perfectamente en la configuración del primer y del último verso, que son los dos únicos lineales en todo el texto. Estos dos versos actúan a modo de marco como en los cuadros, incluyendo el resto de las imágenes e ideas y apoyan la idea de la simultaneidad, ya que todo lo que ocurre dentro del poema-cuadro está englobado dentro de esas dos rutas paralelas que se nombran al principio. A nuestro parecer, estas "rutas paralelas" hacen alusión a la nueva imagen múltiple, que se aleja de la composición imitativa habitual y que permite múltiples lecturas por parte del lector. Asimismo, la composición de estas ideas-figuras situadas por el poeta a su gusto establece una superficie plana como en los cuadros cubistas, donde no hallamos la perspectiva clásica ni profundidad visual.

La idea ya señalada antes de una nueva concepción de la realidad y de que esta realidad, asimismo, debe ser completada con la lectura del receptor viene apoyada por el contenido de las ideas fragmentadas. Por ejemplo, en "La lune où tu te regardes" hay una complicidad con el lector, al que se le invita a considerar su imagen particular de la luna. Al mismo tiempo, como hay una luna para cada lector, el verso implica tácitamente una infinidad de lecturas (tantas como lectores). Esta idea se observa igualmente en "Le fleuve qui coule ne porte pas de poissons", porque no se trata del río que observamos en nuestro entorno, se trata de un río sin peces, un río justamente pintado, un río que se ha convertido en objeto como el poema-cuadro y como lo son

todos los cuadros cubistas. También en “la montagne était si large qu’elle dépassait les extrêmités de la terre” se constata que la realidad es distinta a la habitual y con esta imagen vemos cómo Huidobro en su esencialismo de lo “eidético”, igual que Juan Gris, considera al arte como una especie de sacerdocio que debe pretender captar aquello que está en las cosas, pero que normalmente no se percibe, porque está escondido. Así, el poeta y el verdadero artista deben descubrir las verdaderas relaciones escondidas en las cosas para alzarse al arte total. De ahí que, con Juan Gris, Huidobro utilice con frecuencia una arte inductivo que va de lo general a lo particular, de la idea al detalle que subyace en las cosas. Pero este detalle parte de la subjetividad del creador, que, a raíz de ello va a objetivar el mundo mediante los procedimientos y técnicas de su arte, en este caso el cubismo.

Un caso especial está presente en “attention à ne pas jouer sur l’herbe fraîchement peinte”, dado que aquí Huidobro imita la técnica del *collage*, igual que los pintores cubistas pegan recortes de periódico, objetos de madera o un fragmento del respaldo de una silla en el cuadro. Es una manera de incluir un elemento de la realidad en el poema o en el cuadro, pero, al ser el contexto completamente distinto al habitual que rodea al objeto en la realidad externa, este objeto cobra un significado completamente distinto. Aquí se trata de una especie de cartel, de *affiche*, como el que se utiliza en los jardines, pero con la particularidad de que “la hierba está recién pintada”, con lo que la realidad cobra aquí también un nuevo sentido y, asimismo, hace alusión a la pintura del cuadro-poema.

El último poema se puede leer como una burla a aquel que esperase encontrar en el poema la habitual alusión a las cosas. Ya que la música (“la chanson”) parece conducir a las ovejas (“les brevis”) al establo (“l’étable”), que puede considerarse similar al adocenamiento y el conformismo de lo imitativo. Esta metáfora, junto con la de la montaña posee especial fuerza evocativa y aproxima dos realidades alejadas. En este caso es curiosa la relación entre la música y las ovejas que son guiadas a su redil. El efecto, de nuevo, es el de la multiplicidad de la imagen y el de aproximar lo distante (las “rimas” de Juan Gris).

Este efecto también se persigue con las rimas asonantes que Huidobro emplea en el poema. En el texto, podemos encontrar tres rimas distintas: entre “regardes”, “montagne” y “étable”, entre “parallèles”, “terre” y “peinte”, y entre “poissons” y “chanson” (palabra que se halla a mitad de verso). De igual manera, hay otras palabras a mitad de verso que se añaden a las rimas ya citadas, como “large”, “arbre” o “herbe”.

Todo este entrecruzamiento de sonidos similares, pero distantes en la lectura, persigue como se ha dicho, la yuxtaposición de planos, equivalente a las “rimas” griseanas.

En el texto se observa, de igual manera, la falta de puntuación que sitúa todos los elementos en el mismo plano y casi todas las palabras están escritas en mayúsculas, salvo el fragmento de la luna, donde se emplea la minúscula para subrayar el efecto de circularidad que ya figurativamente dibuja el texto.

Las figuras que los versos crean se forman a veces por escalonamiento, con lo que de manera paralela a la fragmentación de la sintaxis de la imagen del cubismo pictórico se produce una fragmentación de la sintaxis lingüística, que persigue llamar la atención sobre su desarticulación, de la misma manera que en la pintura se plasman las distintas perspectivas de un objeto o se sintetiza el mismo a través de una parte que actúa como metonimia de dicho objeto (en todo caso se extrae una parte de un todo previamente desarticulado).

En el plano léxico predominan los sustantivos y los verbos, estos últimos con cierta noción de movimiento (“proménera”, “dépassait”, “coule”, “jouer”, “conduit”), que aproximan en este caso, como en otros, el cubismo sintético de Huidobro al dinamismo y al movimiento que también son propios del futurismo.

A pesar de que los tiempos verbales no están todos en presente (hay alguno como “regardes”, “coule” o “porte”) y podemos ver un futuro (“proménera”) y dos tiempos en imperfecto (“était” en dos ocasiones y “dépassait”), ya la forma gráfica ayuda a la simultaneidad de las figuras dibujadas y a que los elementos sean perfectamente intercambiables unos con otros. De la misma manera, a pesar de la presencia de alguna subordinación, predominan las oraciones simples, lo que viene a incidir de nuevo en la simultaneidad e intercambiabilidad de elementos del cubismo sintético.

5.3.3. *Ecuatorial* (1918)

El texto es un solo poema de carácter torrencial, donde se emplea con frecuencia el sangrado de versos, la lectura independiente de versos sangrados y versos alineados a la izquierda por grupos, como veremos más adelante y los versos en mayúscula o versalitas, empleados para resaltar partes de la composición que destacan ideas de naturaleza esencial para comprender la misma. Comenzaremos exponiendo la opinión que este largo poema merecía a Guillermo de Torre:

Este poema puede considerarse, a mi juicio, como una de las más hermosas y cabales realizaciones del lirismo genuinamente contemporáneo. [...]Huidobro es uno de los poetas que, por vez primera, se encaran directamente con la geografía, y barajando los continentes, tomando el pulso de los ríos y perforando las montañas, logra como un audaz «globe-trotter» y un lírico alpinista escalar cumbres árticas y tallar bellas imágenes en todas las aristas del poliedro cósmico[430].

De este largo poema, de igual nombre que el libro, hemos seleccionado dos fragmentos, uno del principio, y otro de un poco más adelante, como se detalla en la nota a pie de página:

Era el tiempo en que se abrieron mis párpados sin alas
Y empecé a cantar sobre las lejanías desatadas

Saliendo de sus nidos[a]
Atruenan el aire las banderas

LOS HOMBRES
ENTRE LA HIERBA[b]
BUSCABAN[c] LAS FRONTERAS
Sobre el campo banal
el mundo muere[d]
De las cabezas prematuras
brotan alas ardientes[e]
Y en la trinchera ecuatorial[f]
trizada a trechos[g]

Bajo[h] la sombra de aeroplanos vivos
Los soldados cantaban en las tardes duras

Las ciudades de Europa
Se[i] apagan una a una

[430] De Torre, G. *Literaturas europeas de vanguardia, op. cit.*, p. 100-101.

El divino aeroplano
Traía un ramo de olivo entre las manos

Sin embargo
Los ocasos heridos se desangran[a]
Y en el puerto[b] los dias que se alejan[c]
Llevaban[d] una cruz en el sitio del ancla[e]

Cantando nos sentamos en las playas

Los más bravos capitanes
En un ice-berg[f] iban a los polos
Para dejar su pipa en labios
Esquimales[h]

El capitán Cook
Caza[g] auroras boreales
En el Polo Sur

Otros clavan frescas lanzas[i] en el Congo

El corazón del África soleado
Se abre como los higos picoteados

Y los negros
de divina raza[j]
esclavos[k] en Europa
Limpiaban de su rostro
la nieve que los mancha[l]

(Huidobro, 1918)[431]

Publicado en 1918 en París este libro está dedicado a Pablo Picasso y está compuesto por un solo poema de 323 versos. Además de la española, existe una versión francesa considerada posterior[432]. Es un texto esencialmente cubista, Goic así lo demuestra en su introducción al poema en la edición de la obra poética de Huidobro:

> Debe verse en la disposición secuencial y en las reiteradas metáforas de destrucción, de cosmización, de animación de lo inerte, de mecanización de lo vivo, que dan contenido a esas secuencias, y en la estructura múltiple de las imágenes, que deforma o abstrae los motivos reales o contextuales, la respuesta poética de la pintura cubista de Picasso y de

[431] "Ecuatorial", en Huidobro, V. *Obra poética* (Edición crítica de Cedomil Goic), *op. cit.*, pp. 487-504. En la imagen tomamos dos fragmentos del poema, el primero es el comienzo del poema en p. 491 y el segundo en la página 494.
[432] Para un análisis más profundo de la historia del texto consultar Huidobro, V. *Obra poética* (Edición crítica de Cedomil Goic), *op. cit.*, pp. 483-485.

Juan Gris. Su condición de arte en el tiempo o de instrumento temporal dará a esa poesía, sin embargo, una característica más cercana a la música que a la pintura[433].

En efecto, el poema se halla cercano a la teoría cubista. Como aclara Cedomil Goic:

> Son comunes mecanismos como la parataxis (el uso de la coordinación y la yuxtaposición en lugar de la subordinación), que da lugar a frases cortas e intercambiables entre ellas, siguiendo el «principio de montaje a la manera propia de las formas temporales, es decir, en el plan de la sucesión y de la cadena temporal, como lo hacen las cadenas narrativa, cinemática y musical; y no en el plano predominantemente del espacio[434].

Estamos de acuerdo en lo que se refiere a la cierta temporalidad y discurso del poema, que posee cierto carácter narrativo. No se correspondería a un cubismo sintético puro tal cual, pues como ocurre con frecuencia con Huidobro, aquí está presente el futurismo y su alarde de los avances de la ciencia.

Así, las oraciones que aparecen entre el verso 5 y 11 se unen todas ellas mediante yuxtaposición, aunque sin signos de puntuación entre ellas, ya que este es un elemento ausente en todo el poema: "LOS HOMBRES/ ENTRE LA HIERBA/ BUSCABAN LAS FRONTERAS/ Sobre el campo banal/ el mundo muere/ De las cabezas prematuras/ brotan alas ardientes". También son muy numerosos los versos que comienzan con la conjunción "y", generando coordinación con los versos anteriores, casi a modo de polisíndeton entre versos lejanos: el verso 12 ("Y en la trinchera ecuatorial"), el verso 24 ("Y los afiches ahorcados"), el verso 76 ("Y los negros"), el verso 83 ("Y un noble explorador de la Noruega"), el verso 87 ("Y árboles exóticos"), el verso 92 ("Y heme aquí"), etc.

No obstante, además de este montaje temporal, el poema se construye con una disposición visual compleja que sostiene su extensión. Los versos aparecen dispersos, de forma que ocupan la mayor parte de la página, dejando grandes huecos vacíos entre ellos. También es característico el uso de las mayúsculas en algunos versos, que sirven como pilar de la idea en que se apoya el alto edificio que supone *Ecuatorial* y permiten la ambigüedad del texto. Como ya se ha mencionado en el análisis de *Nouvelle Chanson*

---

[433] Id., p. 485.
[434] *Ibíd*.

y *Paysage*, este uso es típico del cubismo de Huidobro y equivale a los versos sangrados de Reverdy. Así, se permite la transparencia de los planos y la doble lectura de los versos, en paralelo a la técnica pictórica de Juan Gris. Los huecos funcionan a modo de silencio y de puntos de indeterminación, que dejan al lector un espacio libre para pensar y concretar posibles interpretaciones del poema (según sostiene la teoría de la recepción de W. Iser a la que ya nos referimos en el primer capítulo). No obstante, nunca la ambigüedad en Huidobro va a llegar a las cotas que en Reverdy ni a representar la transparencia de planos de manera tan perfecta como sucede en *Les ardoises du toit* (1918).

El uso particular del plano visual que tiene el cubismo literario de Huidobro apoya las palabras de Alcantud en torno a la poesía vanguardista:

> [...] si en un poema hay pensamiento, no es (solamente) por lo que «dice» –a veces no quiere decir nada–, sino por la manera en que dispone su material sensible: la lengua y sus transfiguraciones, el espacio de la página, la idea del silencio o de la suspensión del sentido[435].

Huidobro es un experto en adaptar la forma al contenido en sus poemas. En *Ecuatorial* esboza un paisaje donde conviven realidades pertenecientes a mundos muy diversos: "ALFA/ OMEGA/ DILUVIO/ ARCO IRIS" (vv. 293-296). Estos elementos se sitúan visualmente alejados en el espacio de la página, aunque sean versos consecutivos, reafirmando así su identidad diferente y su simultaneidad en el poema.

En cuanto al contenido de los versos, se leía en la cita de Goic, que da comienzo a este epígrafe, que aparecen de forma reiterada "metáforas de destrucción, de cosmización, de animación de lo inerte, de mecanización de lo vivo"[436]. En efecto, las imágenes de guerra conforman la primera parte del poema (hasta el v. 39): "Saliendo de sus nidos/ Atruenan el aire las banderas" (vv. 3 y 4); "LOS HOMBRES/ ENTRE LA HIERBA/ BUSCABAN LAS FRONTERAS" (vv. 5-7); "Sobre el campo banal/ el mundo muere» (vv. 8 y 9); «De las cabezas prematuras/ brotan alas ardientes" (vv. 10 y 11); "Y en la trinchera ecuatorial/ trizada a trechos" (vv. 12 y 13); "Bajo la sombra de aeroplanos vivos/ los soldados cantaban en las tardes duras" (vv. 14 y 15); "Las ciudades de Europa/ Se apagaban una a una" (vv. 16 y 17). En esta primera parte

[435] Alcantud, V. *Hacedores de imágenes. Propuestas estéticas de las primeras vanguardias en España (1918-1925)*. Granada, Editorial Comares, 2014, p. 12.
[436] Huidobro, Vicente. *Obra poética* (Edición crítica de Cedomil Goic), *op. cit.*, p. 485.

encontramos más dinamismo y movimiento, las metáforas son más drásticas y las "rimas" más frecuentes, siendo en consonante y asonante (evolución cubista). Existe una imagen múltiple que da lugar a un punto de vista inusitado: verso a verso Huidobro nos ofrece un contexto desolador, el de la Primera Guerra Mundial en Europa.

También es relevante detenerse a analizar el título del poema que justamente nos dará la clave para establecer la estructura semántica del texto. Este es un adjetivo que hace referencia al "paralelo cero, a la línea imaginaria o a la zona cosmográfica del ecuador" al que le faltaría el sustantivo al que modifica, "'canto' o 'poema' o 'momento'"[437] ecuatorial y según Goic resuena a lo largo del texto. La primera vez que aparece hace referencia a la división bélica, mediante una aliteración, marcando así la primera parte del poema:

> Y en la trinchera ecuatorial
> trizada a trechos
> Bajo la sombra de aeroplanos vivos
> Los soldados cantaban en las tardes duras (vv. 12-15)

La segunda vez, el adjetivo ecuatorial se sustituye por "paralelo" (v. 37), aludiendo al paralelo 0°. Según Goic este es el "lugar en que el poeta del vuelo se sienta para contemplar lo que sucede, estableciendo una perspectiva de altura" y el punto de vista del sujeto poético de este poema. Los versos 37, 38 y 39 sirven de colofón de la primera parte y de enlace hacia la segunda (desde el verso 40), parte formada, como nos apunta Cedomil Goic, por:

> una serie de visiones en que el hablante poético se mueve en un ámbito aéreo y cósmico –puede verse en ellas una correspondencia con la pintura de Marc Chagall– en relación con las derivaciones referidas al ver y la visión del mundo y, en el caso, específicamente la visión de "nuestro tiempo"[438]:

> Sentados sobre el paralelo
> Miremos nuestro tiempo
> SIGLO ENCADENADO EN UN ÁNGULO DEL MUNDO (vv. 37-39).

[437] Goic, C. "Fin del mundo, fin de un mundo: *Ecuatorial*, de Vicente Huidobro", *Revista Chilena de Literatura*, nº 5, 1999, p. 10.
[438] *Ibíd*.

La tercera aparición marca "el camino para el comienzo del viaje o de la peregrinación"[439]: "Sobre el sendero equinoccial/ Empecé a caminar" (vv. 55 y 56) y se presenta dentro de esta segunda parte conformada por visiones del yo poético. La última mención aparece ya casi al final del poema, en forma de "anticipación apocalíptica que habla de muerte y renovación"[440]:

Una mano cortada
Dejó sobre los mármoles
La línea Ecuatorial recién brotada (vv. 307-309)

Esta imagen añade al texto un factor determinante creando dos espacios y tiempos diferentes: "un tiempo de destrucción y liquidación final y otro de renovación y de nuevos tiempos"[441]. También el ecuador representa lo que está más allá de Occidente, el origen del sujeto poético. Hay una secuencia entre los versos 89 ("Dejando mi arrecife vine a veros") y 94 ("Y heme aquí/ de pie/ en otras bahías") que hablan de su tierra natal. Como comenta Goic en su artículo "Fin del mundo, fin de un mundo: *Ecuatorial*, de Vicente Huidobro"[442], esto podría dar lugar a una paradoja dentro de la teoría creacionista de Huidobro, pues este se oponía a una poesía descriptiva o realista, mientras que aquí otorga al poema un contexto real (la Guerra y el origen de su autor). Sin embargo, no hay tal contradicción, puesto que la poesía de nuestro poeta en este libro es en esencia futurista, con metáforas de gran fuerza, pero con un componente cubista menor que en *Horizon carré*, lo que viene demostrado por la temporalidad y narratividad de la composición, en detrimento del estatismo, elemento fundamental en el cubismo sintético de Gris.

Reproducimos a continuación la síntesis admirable que Goic efectúa sobre este punto, dando por concluida así la aproximación a *Ecuatorial*:

> Pero el poeta toma conscientemente los motivos del mundo objetivo, los que dejan su huella alusiva a la guerra europea, a la geografía conocida, a personajes de la historia y al sentido habitual de todos los elementos de conocimiento y experiencia ordinarios. Los toma, selectivamente según su sistema de preferencias; los escoge, sin embargo, para transformarlos y devolverlos al mundo objetivo mediante la técnica poética creacionista

[439] *Ibíd*.
[440] *Ibíd*.
[441] *Ibíd*.
[442] *Ibíd*.

que los desrealiza, altera, o distancia de nuestra percepción corriente, construyendo imágenes de impertinencia semántica, surgidas de la inhabitual combinación de las palabras[443].

5.3.4. *Poemas árticos* (1918)

Este poemario se publicó en Madrid en 1918, dedicado "A Juan Gris y Jacques Lipchitz, recordando nuestras charlas vesperales, en aquel rincón de Francia",[444] haciendo referencia a Beaulieu près Loches, lugar donde se reunían las tres familias de los tres autores. Tiene parentesco con *Ecuatorial*, que también vio la luz en el mismo año, pero sus poemas son más cortos y dotados de considerable movimiento. La disposición de los textos continúa siendo espacial, ocupando todo el espacio de la página; sin puntuación; todavía con algunos versos en mayúsculas; versos inclinados; versos escalonados y tabulados[445].

En *Poemas Árticos* las imágenes tienen más coherencia en la expresión de un mundo interior: todo es símbolo del pasado, del recuerdo no recuperado, de mares más calientes que se añoran, de horas pasadas. Son comunes en este sentido elementos de la naturaleza como la lluvia, la nieve, el mar, los pájaros, las ramas y el arroyo; así como elementos creados por el hombre con un poder también simbólico, los aeroplanos, el tren, el motor. Como indica George Yúdice en su lectura de *Poemas árticos*:

La estética creacionista es en realidad una conjunción de dos verosimilitudes poéticas en tensión: lo tradicionalmente poético (astro, pájaro, canto, luna, etc.) y lo mecánico-futurista (avión, automócil, foco eléctrico, etc.)[446]

Así, para Yúdice en estos autores la búsqueda de un mítico pasado tiene su paralelo en el tema de la exploración científica. A estos elementos habría que añadir otros comunes con gran presencia en *Poemas árticos*: la pipa, los barcos, el cigarro, la chimenea. Es quizá en este aspecto donde surgieron los comentarios en torno a la influencia que tuvieron los cubistas en los realistas posteriores, al introducir elementos de la vida cotidiana en sus poemas. También se aprecia en muchos de los textos de este poemario un anhelo de luz, "Miro la estrella que humea entre mis dedos" (en "Noche"),

[443] Id., p. 11.
[444]Huidobro, Vicente. *Obra poética* (Edición crítica de Cedomil Goic), *op. cit.*, p. 525.
[445] Id., 531.
[446] Yúdice, G. "Poemas árticos: *modelo de una nueva poética*", en Huidobro, V., *Obra poética* (Edición crítica de Cedomil Goic), *op. cit.*, p. 1583.

de belleza, “Las rosas deshojadas/ iluminan las calles” (en “Emigrante a América”) y de la belleza femenina, “Ella vendrá tan rápida/ Que su sombra se quedará olvidada/ Sin poderla encontrar” (en “Cantar de los cantares”).

Tanto *Ecuatorial* como *Poemas árticos* tuvieron gran influencia en la poesía española del momento. Si en *Ecuatorial* el poeta representaba un mundo turbulento y castigado por la guerra, en *Poemas árticos*:

> El poeta selecciona referentes objetivos, encadena oposiciones sémicas y cambia constantemente el valor semántico usual, para crear una poesía radicalmente renovada. La nueva configuración de los discursos poéticos influye sobre la poesía española del momento y potencia el clímax de efervescencia necesario para la presentación de los manifiestos ultraístas[447].

El primer poema que vamos a analizar de *Poemas árticos* (1918) es “Camino”:

CAMINO[a]

Un cigarro en el vacío

A lo largo del camino
He deshojado mis dedos
Y jamás mirar atrás

Mi cabellera
Y el humo de esta pipa

Aquella luz me conducía
Todos los pájaros sin alas
En mis hombros cantaron[b]

Pero mi corazón fatigado
Murió en el último nido

Llueve sobre el camino
Y voy buscando el sitio
donde mis lágrimas han caído[c]

(Huidobro, 1918)[448]

Ilustrando el título, este texto se conforma dibujando un camino sinuoso gráficamente en la página en blanco. Es un poema de catorce versos,

---

[447] Valcárcel, E., “Vicente Huidobro y el creacionismo en España”. En Valcárcel, E. (coord.), *Huidobro homenaje 1893-1993*, La Coruña, Universidad de la Coruña, 1995, p. 15.
[448] “Camino”, en Huidobro, V., *Obra poética* (Edición crítica de Cedomil Goic), *op. cit.*, p. 537.

predominantemente octosílabos y heptasílabos. En consonancia con el espíritu general del poemario, "Camino" se conforma con imágenes coherentes con la expresión de una intimidad, en este caso con un sentimiento de nostalgia hacia el pasado y de recuerdo de lo vivido. El camino representa el sendero por el que el yo lírico camina sin poder retroceder: "A lo largo del camino/ He deshojado mis dedos/ Y jamás mirar atrás" (vv. 2-4).

Es un poema que responde a algunas de las características cubistas ya mencionadas. Sigue existiendo ausencia de puntuación, parataxis (el poema se construye por medio de oraciones coordinadas copulativas y adversativas y yuxtapuestas, a excepción de una proposición subordinada adverbial de lugar). Como en otros poemas de Huidobro ya analizados, los tiempos verbales no solo están en presente, sino que aparecen formas del pasado como el imperfecto, el perfecto simple o el perfecto compuesto, lo que nos informa de nuevo sobre el movimiento (futurismo) y narratividad del poema. La imagen múltiple se acentúa, haciendo avanzar el poema con relaciones inusitadas, hecho característico de Huidobro que reproduce las "rimas" de Gris en pintura: "Y jamás mirar atrás" (v. 4); "Y el humo de esta pipa" (v. 6). Existe cierto movimiento, como se mencionaba en la introducción al poemario, un elemento muy significativo, porque el cubismo de este autor está siempre emparentado con el futurismo y es bastante más dinámico que el de Reverdy, como se ve, por ejemplo en los versos: "Aquella luz me conducía" (v. 7); "Y voy buscando el camino" (v. 13).

"Camino" se construye a través de la articulación de la palabra en el espacio, como los objetos en los cuadros cubistas. Existen una serie de imágenes que forman una escena fragmentada: "Un cigarro en el vacío" (v. 1.), los "dedos deshojados" en el verso 3, la "cabellera" y el humo de la pipa (vv. 5 y 6), "los pájaros sin alas", que cantan en sus hombros (vv. 8 y 9), un corazón que muere en el último nido (vv. 10 y 11) y un sujeto lírico que busca sus lágrimas en el camino mojado por la lluvia (vv. 11-13). Esta última imagen representa la imposibilidad de recuperar el tiempo pasado mediante una acción absurda. En el texto no hay ningún verso en altas, ni escalonados o inclinados. Los ejes de lectura recuperan la técnica del *Espejo de agua* donde la doble interpretación se crea por desplazamiento de algunos versos desde margen izquierdo (sangría), si bien justificar este tipo de ambigüedad no cuesta más que en *Horizon carré*. Este poema es un buen ejemplo del movimiento cubista como un hecho temporal además de espacial, aunque para ello debamos acudir al cubofuturismo. Mediante planos superpuestos en el tiempo y el espacio, se representa la experiencia humana, el

perspectivismo de la realidad. Sucede igual con los cuadros cubistas, al superponer planos en el espacio, el artista representa el mismo proceso de la pintura, que tiene lugar también en un tiempo concreto.

La segunda composición de este poemario que vamos a estudiar es "Universo":

UNIVERSO[a]

Bajo la enramada
Una canción solidificada

En dónde estamos

El mundo ha cambiado de lugar
Y estrellas falsas brillan en el cielo

Cordajes de guitarra sobre el mar

La sombra es algo que alza el vuelo

Junto al arco voltaico
Un aeroplano daba vueltas

En el aire un pañuelo

Y ninguna casa tenía puertas

Un lago[b] oblicuo
hace el espacio

El camino sobre
el campo inverso[c]

Mañana será el fin del universo

(Huidobro, 1918)[449]

Como comenta Guillermo de Torre:

Se hace patente en sus versos la nueva actitud lírica del poeta ante el orbe. En un ímpetu jubiloso de comunión e interpenetración cósmica el poeta se identifica y se nivela con todos los elementos de nuestra atmósfera. Huidobro forma en esa selecta categoría de poetas que dejan de estar supeditados a la Naturaleza o de querer superarla cándidamente.

[449] "Universo", en Huidobro, V., *Obra poética* (Edición crítica de Cedomil Goic), *op. cit.*, p. 582.

Se colocan al nivel de ella con un espíritu lírico de jubilosa y plural aceptación cósmica[450].

Guillermo de Torre nos dejó estas palabras a raíz de la lectura de *Poemas árticos* en su totalidad, pero nos parece un fragmento que se adecúa muy bien a este poema en concreto. Qué mayor aceptación del cosmos que el verso que cierra este poema: "Mañana será el fin del universo". En este caso, vemos dos universos enfrentados, el universo de la poesía o del arte y el universo físico que nos rodea. El primero se construye mediante imágenes múltiples, metáforas como "La sombra es algo que alza el vuelo" (v. 7) o "Junto al arco voltaico/ Un aeroplano daba vueltas" (vv. 8 y 9). El segundo fluctúa entre lo real y el espejismo: "Un lago oblicuo/hace el espacio" (vv. 12 y 13) y "El camino sobre/ el campo inverso" (vv. 12 y 13); estos dos últimos ejemplos están dispuestos en dos columnas como versos escalonados de lectura independiente.

En este poema, al igual que en los anteriores y en toda la serie que compone *Poemas árticos* no existe puntuación, pero sí desplazamiento de algunos versos desde margen izquierdo (sangría) que permiten la doble lectura. Como se ha dicho sí están escalonados los versos 12 y 13 aunque no hay, en este caso, versos inclinados ni en altas. Este escalonamiento permite enfrentar los dos universos paralelos, el primero sin firmamento, sino formado oblicuamente y el segundo invertido. Se hacen referencias al mundo del cuadro y de la creación y a la tecnología, por un lado, las cuerdas de la guitarra coinciden con las olas del mar (al igual que las rimas de Gris); por otro, las estrellas falsas, la sombra que no existe y el fin del universo sustituido por el universo nuevo del poema. Es inevitable pensar también en el fin de una época marcada por el final de la Primera Guerra Mundial. Huidobro nos ofrece una alternativa a la desolación causada por la guerra: la reconstrucción del cosmos a través de la poesía.

5.3.5. *Automne régulier* (1925)

"De 1918 a 1925, Huidobro acentuó en París su cercanía al dadaísmo con su amistad con Tristan Tzara" y esto "aumenta el simultaneísmo, el humor y el juego en su poesía"[451]. El poemario se publica en París en 1925 y consta de 19 poemas, 10 de ellos publicados con anterioridad[452].

---

450 De Torre, G. *Literaturas europeas de vanguardia*, *op. cit.*, p. 97.
451 Goic, C. En Huidobro, V. *Obra poética* (Edición crítica de Cedomil Goic), *op. cit.*, p. 627.
452 Para un análisis más profundo de la historia del texto consultar Huidobro, V. *Obra poética* (Edición crítica de Cedomil Goic), *op. cit.*, pp. 627-630.

El libro “se caracteriza por el abandono del dominante espacialismo de sus poemarios anteriores”[453]. Está ya, por tanto, mucho más cerca del surrealismo y del dadaísmo que del cubismo literario, aunque aún se mantengan rasgos. Algunos aspectos dadaístas serán: las reduplicaciones lexémicas, las aliteraciones, las paranomasias y las anáforas (aunque algunos de estos rasgos sean comunes al cubismo); así como la rima en versos pareados y consonante creando efectos cómicos. Además, se construyen imágenes por aposición, por epítetos imprevistos o por deslexicalización. La metáfora es más potente y adquiere más protagonismo si cabe.

Hemos comentado que este libro se aparta ya bastante del cubismo sintético, pero aun así hallamos aún poemas con características comunes a este, como “Automne régulier”:

AUTOMNE RÉGULIER[a]

La lune tourne en vain

Dans ma main
La nuit et le jour
Se sont rencontrés
Et l'angle ouvert mieux qu'une bouche
Avale mes pensées

La lune moulin à vent
Tourne tourne tourne en vain
Le paysage au fond des âges
Et l'étang dans sa cage[b]

En vain tu cherches
Arbre d'automne[c]
Il n'y a plus d'oiseaux
Il n'y a plus d'oiseaux

En regardant sur les vallées
On voit partout des sons de cloches fanés
Le jour est plein mes mains aussi

[453] Id., p. 629.

À l'autre bout s'en sont allés[a]
Les pas sans bruit

C'EST L'AUTOMNE DES CLOCHERS[b]

Je ne sais plus de blonde ou brune[c]
Laissons la place aux matelots
Viens regarder dans mes îlots
La nature morte du clair de lune
Avec l'assiette au bord de l'eau
Et la rose s'effeuillant sur l'oiseau qui chante
A minuit quarante

Oublie-moi
Petit astre caché[d]
C'est l'heure où j'embaume ma forêt
Oublie-moi
Pilote sans navire et sans loi

Au fond de mes yeux
Chantera toujours le poète noyé

(Huidobro, 1925)[454]

Este poema aún conserva algunos de los rasgos cubistas que se han venido comentando a lo largo del capítulo. En primer lugar, se construye también por medio de la parataxia, todas las oraciones son coordinadas copulativas o yuxtapuestas a excepción de una proposición subordinada adverbial de tiempo en el verso 30: "C'est l'heure où j'embaume ma forêt". Además, la puntuación es inexistente y un verso en altas (el verso 20, "ES EL OTOÑO DE LOS CAMPANARIOS"), el cual enfatiza el título y el tema del poema: el otoño como final de la etapa adulta de la vida. La supresión de la puntuación, como afirma Waldo Roja, tiende al "efecto «cubista» de captación del instante y de la percepción simultánea en la lectura de imágenes poéticas brotadas de grupos de palabras dispuestos en el espacio de la página"[455]. De esta forma se sostiene la impresión de discontinuidad de los enunciados, "que proliferan y se esparcen en una suerte de constelación"[456].

Es cierto que existe menos espacialismo gráfico, pero el efecto cubista se compensa con un mayor número de rimas consonantes: "rencontrés" y "pensées" (vv. 4

[454] "Automne régulier", en Huidobro, V. *Obra poética* (Edición crítica de Cedomil Goic), *op. cit.*, p. 631.
[455] Rojas, W. "En torno a *Automne régulier* y *Tout à coup*: culminación y proyecciones de la andanza poética francesa de Vicente Huidobro", en Huidobro, V. *Obra poética* (Edición crítica de Cedomil Goic). ALLCA XX (Ediciones Unesco), 2003, p. 1457
[456] *Id*., p. 1458.

y 6); “âges” y “cage” (vv. 9 y 10); “brune” y “lune” (vv. 21 y 24); “chante” y “quarante” (vv. 26 y 27). También es relevante el uso de la reiteración en sus diversas formas, por ejemplo por medio de la anáfora (“Il n'y a plus d'oiseaux” aparece como versos idénticos en el 13 y 14; al igual que “Oublie-moi” en los versos 28 y 31) y de las repeticiones de palabras a lo largo del poema (“vain”, “automne”, “lune”, “tourne”, “main”). Sin duda la más visual es la repetición que compone los versos 7 y 8, “La lune moulin à vent/ Tourne tourne tourne en vain”, ilustrando la acción de “dar vueltas” con la repetición del verbo.

Asimismo, se mantiene el rasgo de los tiempos verbales en presente que eliminan la jerarquía temporal y el orden lineal de las oraciones. De hecho, en este texto todas las formas verbales están en presente de indicativo, subjuntivo o imperativo (incitando la colaboración de una segunda persona, un «tú» omitido), a excepción de la oración que compone los versos 3 y 4 («La nuit et le jour/ Se sont rencontrés”) y el verso final en futuro, que otorga la última esperanza al sujeto lírico (“Au fond de mes yeux/ Chantera toujours le poète noyé”).

Otro elemento que caracteriza al cubismo sintético es el uso de la paronomasia. En “Automne régulier” encontramos una muy clara entre los versos uno y dos, con los términos “vain” y “main”: “La lune tourne en vain/ Dans ma main”. Este último verso sirve de enlace con una personificación posterior: “La nuit et le jour/ Se sont rencontrés”, otorgando a la mano del poema el poder natural del tiempo, el lugar donde día y noche se encuentran y marcan el comienzo y el final de los días. En el verso 7 aparece una metáfora inusitada muy evidente, creada además como metáfora pura: “La lune moulin à vent”, omitiendo el verbo “ser”. Estas metáforas caracterizan la poesía cubista de Huidobro aunque la concepción es diferente a la de Reverdy, donde la distancia entre los elementos que componían la metáfora es aún mayor.

Además de las metáforas, el poema se compone de numerosas imágenes enfrentadas que relacionan dos elementos imaginados, alejándonos de la realidad con mayor fuerza. Por ejemplo, el «estanque enjaulado» en el verso 10; “la naturaleza muerta del claro de luna”, en el verso 24; “la rosa deshojándose sobre el ave que canta” en el verso 26; el “pequeño astro oculto”, en el verso 29; el “piloto sin ley ni navío” en el verso 32. Estas imágenes nos traen el imaginario del mundo surrealista, donde la luna, la rosa y la jaula son protagonistas. Otro ingrediente que aparece en el poema es el deseo, la reivindicación primordial del movimiento surrealista. Entre los versos 21 y 31 aparece una llamada a esa segunda persona, ese tú elíptico, que fluctúa entre lo erótico y

lo desazonador. Entre el "Viens regarder dans mes îlots" y el "Oublie-moi". Esa llamada parece ir destinada del sujeto lírico a la luna, que "da vueltas en vano" buscando pájaros y árboles de otra estación, ya pasada.

Para resumir, el resultado del análisis de la obra de Huidobro que va de 1917 a 1925, tenemos que señalar que en *El espejo de agua*, ya se encuentran ciertas ideas creacionistas que Huidobro va a desarrollar en sus siguientes poemarios y en sus manifiestos, como son el rechazo de la imitación de la naturaleza –pues hay que crear como ella crea un árbol, pero no imitarla en sí, sino su funcionamiento–, la autonomía de la obra artística, la misión del poeta de dar vida a esta creación cual si fuera "un pequeño Dios" y la de efectuar esta tarea encontrando las relaciones no antes vistas –y sin embargo existentes– entre los elementos de la naturaleza, algo que se logra mediante la metáfora, la imagen inusitada de gran fuerza. No obstante, este cambio realizado en el plano conceptual, aún no logra su plena expresión en el plano tipográfico. No olvidemos, además, que se trata según todos los indicios de un libro antedatado por Huidobro para arrogarse la paternidad del cubismo-creacionismo, según De Torre y Cedomil Goic. Para que se produzca el paso del concepto a la plasmación gráfica, como hemos visto, Huidobro necesitó de la ayuda de Juan Gris[457], que le sugirió los versos en mayúsculas y el sangrado de versos, lo que desembocó en *Horizon carré* en la más lograda muestra de cubismo sintético de toda su producción. A pesar de ello, no podemos obviar la pertenencia de este libro al cubofuturismo, ya que el dinamismo de la imagen, la presencia de verbos de movimiento y la ponderación de los avances de la ciencia están muy presentes en el libro.

De sus siguientes libros, es sin duda *Poemas árticos* el que guarda más esta impronta cubista, con versos en mayúsculas, sangrado de versos, versos que descienden

---

[457] "En Beaulieu conviven [Juan Gris y María Blanchard] a su vez con el poeta Vicente Huidobro y con el escultor lituano Jacques Lipschitz, en una especie de comunidad de cuyos debates creativos surgen nuevas visiones de pintura, escultura y poesía. Huidobro colaboraría entonces también con Gris en su búsqueda de palabras y expresiones adecuadas para sus escritos, y [...] dedicaría a Gris y a Lipschitz [...] su libro *Horizon Carré* [...]". "Gris [...] entendía que el cubismo tendría una vida posterior a 1918. [...] la obra de Gris tomaría un protagonismo en París que no había tenido antes de la guerra: gracias a su destilada forma de unir cubismo y clasicismo (casi la cuadratura del círculo a la que alude el título del *Horizon Carré* de Huidobro) [...]". Vid. Jiménez-Blanco, M. D., *Antes, desde y después del cubismo: Picasso, Gris, Blanchard, Gargallo y González, y vuelta a Picasso*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2017, pp. 16-17.
A ese mismo respecto, afirma Gabriele Morelli: "De todos modos, es explícita la participación de Gris en el trabajo de versionar al francés los textos de *Horizon carré* de Huidobro. El pintor no se limita a verter pasivamente el texto al idioma galo, sino que en varias ocasiones se aparta del original, acudiendo a soluciones nuevas que amplían y enriquecen los elementos iconográficos de los poemas, cuando no inventa imágenes dotadas de una mayor sugerencia audiovisual". Vid. Morelli, G., *Juan Gris y la vanguardia literaria hispánica*, Madrid, Cátedra, 2022, p. 89.

en diagonal, columnas de versos de lectura de arriba hacia abajo y cierto estatismo en el poema. En los demás libros de 1918, es decir, *Ecuatorial*, *Hallali* y *Tour Eiffel*, a nuestro parecer se acentúa el elemento futurista, dado que existe no un paisaje o situación sino una historia –si bien ambigua y donde la ilación lógica con frecuencia desaparece–, una narración relacionada con la guerra y donde los avances científicos y los aparatos mecánicos se multiplican. Al mismo tiempo, al acentuarse lo narrativo y el movimiento, el componente cubista retrocede un poco.

En el poemario *Automne régulier*, la disposición gráfica cambia y disminuye el sangrado de versos, la lectura en columnas, los versos en mayúsculas y los escalonados se vuelven más escasos. Por lo tanto, lo cubista disminuye su presencia, aunque la huella todavía se advierte. También el futurismo, con sus adelantos, está más ausente. El contacto con el dadaísmo y el surrealismo va acercando los textos de este libro a estas dos corrientes artísticas: el discurso narrativo se torna cada vez más ininterpretable desde el punto de vista de la lógica y las imágenes, de una potencia cada vez mayor, se suceden sin descanso, permitiendo apenas al lector aventurar una interpretación racional plausible.

CAPÍTULO 6. SIMILITUDES Y DIFERENCIAS ENTRE LOS CUBISMOS DE PIERRE REVERDY Y VICENTE HUIDOBRO

Una vez realizado el análisis de los libros de Reverdy y Huidobro susceptibles de ser considerados afines al cubismo sintético de Juan Gris, vamos a efectuar la comparación entre las características cubistas de ambos autores, con el fin de establecer las similitudes y diferencias en la parte de la producción poética que va desde 1915-1917 a 1925. A tal efecto, empezaremos con la controversia entre los dos poetas, respecto a la paternidad cubista de Huidobro –cuya filosofía y distribución tipográfica él añadirá a ciertas ideas previas: al conjunto lo llamará creacionismo– y a la posible imitación de este de ciertas técnicas que habría aprendido de Reverdy, aunque ya sabemos, por lo dicho en capítulos anteriores, que en la composición del cubismo de Huidobro tiene mucha importancia la mano de Juan Gris.

6.1. Polémica en torno al inventor del creacionismo y su vinculación con el cubismo poético

Como se explicó al final del segundo capítulo, en 1918 Huidobro dejará de colaborar con la revista *Nord-Sud* debido a las diferencias cada vez más palpables con las del pensamiento de Reverdy, director de la misma.[458] Desde el punto de vista de Guillermo de Torre, estas disimilitudes tenían relación con la supuesta imitación de Huidobro de la poesía de Reverdy y su posterior intento de proclamarse fundador de un movimiento llamado Creacionismo, que consistiría en el traslado del cubismo literario francés a España. También se ha comentado en el capítulo dos y cuatro que esta apropiación la habría llevado a cabo Huidobro antedatando un libro que fue publicado en París en 1917 (*El espejo de agua*)[459] con la fecha y el lugar de 1916, en Buenos Aires.[460] De Torre, por otra parte, considera que estas acusaciones son ciertas, ya que todos los libros escritos por Huidobro hasta 1916 están muy lejos de la estética creacionista y sería solo después de su estancia en París y convivencia con los poetas y artistas franceses cubistas cuando introduciría las nuevas técnicas en su obra. Esta pugna comienza cuando Guillermo de Torre transcribe en su libro *Literaturas Europeas*

[458] Huidobro, V. *Obra poética* (Edición crítica de Cedomil Goic). ALLCA XX (Ediciones Unesco), 2003, p. 379.

[459] *Ibíd*. Cedomil Goic propone que la primera edición o edición príncipe, que supuestamente se habría realizado en Buenos Aires en 1916, poseería en realidad un falso pie de imprenta.

[460] De Torre, G. *Literaturas europeas de vanguardia*. Sevilla, Editorial Renacimiento, 2001, p. 114. La opinión de Reverdy se toma de una entrevista del cronista guatemalteco E. Gómez Carrillo, publicada en *El Liberal*, el 30 de junio de 1920.

de Vanguardia (1925) las palabras que supuestamente dijo Reverdy sobre Huidobro en una entrevista que sostuvo con Gómez Carrillo:

> Sí; ya estoy enterado de que existe en lengua española un movimiento de vanguardia interesante, del que se dice importador —ignoro con qué motivos— un tal Sr. Huidobro que se titula allí iniciador del movimiento cubista de acá. Ese poeta chileno, muy influenciable, tuvo la debilidad de sugestionarse ante mis obras. Y, hábilmente, publicó en París un libro antidatado, con el perverso fin de hacer creer que éramos nosotros quienes lo imitábamos a él, y no él quien imitaba a los demás[461].

No obstante, no todos los críticos están de acuerdo con Guillermo de Torre y con la veracidad de estas palabras. Mireya Robles afirma que la segunda vez que se publica esta conversación, en 1962, en el artículo de Guillermo de Torre titulado "La polémica del creacionismo, Huidobro y Reverdy"[462], contiene algunos cambios:

> Sí, ya estoy enterado de que existe en lengua española un movimiento poético de vanguardia muy interesante (aludía al ultraísmo) del que se dice iniciador Vicente Huidobro. Este poeta chileno, que pasó algún tiempo en París, tuvo la debilidad de dejarse sugestionar por mis obras. Y hábilmente publicó en París un libro antedatado [*Horizon carré*, 1917] con el perverso fin de hacer creer que éramos nosotros quienes lo imitábamos a él, y no él quien imitaba a los demás [...].[463]

Estas diferencias hacen dudar a Robles de la autenticidad de las palabras de De Torre. La confusión no gira solo en torno a pequeñas alteraciones sino a que de Torre se refiere en su primera cita al *Espejo de agua* y en esta segunda a *Horizon carré*, dejando poco claro cuál de ambos sería el poemario antedatado[464]. Robles continúa su análisis dando una prueba de que el título al que se refiere Huidobro en una carta de 1920 dirigida a Ángel Cruchaga es *Espejo de agua*:

---

461 Gómez Carrillo, E. *El Liberal*, 30 junio 1920. Citado en De Torre, G. *Literaturas europeas de vanguardia*. Editorial Renacimiento, 2001, p. 114.

462 Robles, M. "La disputa sobre la paternidad del creacionismo", *Thesaurus*, Tomo XXVI, nº 1, 1971, p. 96. Cfr. De Torre, G., "La polémica del creacionismo, Huidobro y Reverdy", *Ficción*, núm. 35-36-37, Buenos Aires, 1962.

463 Robles, M. "La disputa sobre la paternidad del creacionismo", *op. cit.*, pp. 96-97.

464 Robles, M. "La disputa sobre la paternidad del creacionismo", *op. cit.*, p. 97.

Reverdy aprendió a fuerza de devanarse el seso a hacer una especie de símil del creacionismo y pretende que todos en América no hacemos sino imitarlo desde hace varios años y pretende que mi "plaquette" el *Espejo de agua*, publicado en Buenos Aires en 1916, es distinto de la segunda edición del mismo *Espejo de agua*, publicado en Madrid en 1918, que yo te juro es exactamente la misma de Buenos Aires[465].

Por otra parte, en una entrevista anterior de Ángel Cruchaga a Huidobro "Conversando con Vicente Huidobro", publicada en *El Mercurio* en Chile en 1919[466], el autor no parece preocuparse por la autoría del movimiento, sino todo lo contrario:

–*¿Qué orígenes tiene el Creacionismo, o sea la escuela así bautizada?*

–Ante todo, no sé por qué a esta escuela han dado en llamarla creacionista. Si nos viésemos forzados a buscarle antecedentes a toda costa, algunas de sus características podrían verse en ciertas frases de Rimbaud y de Mallarmé y en casi todos los grandes poetas anteriores. Por eso yo considero que el creacionismo no significa una revolución tan radical como han creído los críticos en el primer momento, sino la continuación de la evolución lógica de la poesía.

Es decir, el autor es plenamente consciente de la arbitrariedad del nombre otorgado por la crítica, "Creacionismo", al igual que de los antecedentes de esta poesía y de la continuidad que supone como movimiento. Además, en la misma entrevista, respondiendo a la cuestión de Cruchaga "¿Cómo se manifestó en París el Creacionismo?", Huidobro afirma que:

–Después de largas conversaciones y de un cambio continuo de ideas con el más interesante de los jóvenes poetas, Pierre Reverdy, fundé con él la revista *Nord-Sud* en marzo de 1917. En esta revista, pues, ha nacido la nueva tendencia, la más seria y profunda después del simbolismo. Nosotros no hemos pretendido como los futuristas hacer el arte del mañana, ni como los neo-simbolistas interpretar el arte pretérito, nos contentamos con hacer el arte de hoy[467].

---

[465] *Ibíd*.

[466] Cruchaga, A. "Conversando con Vicente Huidobro". En Huidobro, V. *Obra poética* (Edición crítica de Cedomil Goic). *op. cit.*, p. 1635.

[467] Id., p. 1636.

En esta respuesta se hace aún más evidente la complicidad entre Huidobro y Reverdy y la opinión del primero sobre el nacimiento del Creacionismo. Se refiere a un "nosotros" que incluiría no solo al poeta Pierre Reverdy sino a todos los artistas que confluían en esos años en la revista *Nord-Sud*.

Quizá la polémica en sí es más bien obra del propio Guillermo de Torre al publicar las supuestas palabras de Reverdy, años después, ya en 1925, como decíamos al principio del capítulo. En parte estamos de acuerdo con Mireya Robles cuando sostiene que "todas estas acaloradas acusaciones y defensas me han parecido bastante exageradas y, sobre todo, bastante inútiles: *much ado about nothing*, como diría Shakespeare"[468]. Es decir, si el origen del movimiento es claramente común, también es igual de claro que la teorización sobre el Creacionismo pertenece, en gran parte, a Vicente Huidobro[469] –aunque es cierto que la influencia de Gris y la lectura de la obra de Reverdy añaden una dimensión técnica y creativa a su teoría, que el creacionismo de Huidobro antes del contacto con el cubismo de Reverdy no poseía– y, por esta razón, se le puede considerar padre del movimiento, al menos en la acuñación del término y de ciertos presupuestos teóricos, ya que no debemos olvidar que cubismo y creacionismo son en gran medida sinónimos:

> Él teorizó el creacionismo, lo programó y con su excelente producción poética lo plasmó para siempre en la historia de la literatura. Eso basta. No debe importar que Huidobro

---

[468] Robles, M. "La disputa sobre la paternidad del creacionismo", *op. cit.*, p. 95.

[469] Aullón de Haro sostiene: "La teoría creacionista se encuentra vertida en manifiestos, artículos o ensayos breves y algunos poemas de Vicente Huidobro, así como en varios textos de Gerardo Diego, quien desarrolló señaladamente el pensamiento programático del Creacionismo. [...] en el "Arte Poética" que contiene el segundo libro [*El espejo de agua*] sería argumento programático formalizado en verso [se refiere al Creacionismo]; y ya en el siguiente poemario, *Horizon carré*, praxis de acceso ontológico vanguardista al discurso versal y la consideración del mismo como objeto susceptible de desconvencionalización espacial-textual desintegradora." Vid. Aullón de Haro, P. "La teoría poética vanguardista: el Creacionismo". En Pérez Bazo, J. (ed.), *La Modernidad poética, la Vanguardia y el Creacionismo,* Málaga, *Analecta Malacitana*, Universidad de Málaga, 2000, pp. 195-196. En relación con el mismo tema, Díaz de Guereñu y Bernal Salgado afirman: "El descubrimiento de la poesía de Vicente Huidobro en las revistas ultraístas en abril y mayo de 1919 es hito fundamental en la definición como poetas de ambos amigos. [...] los mensajes que se han conservado [...] permiten comprobar que los dos amigos abrazan muy rápida y decididamente la poética creacionista. Cada uno lo hace a su modo, Larrea se expresa con nítida contundencia en las cartas que escribe a su amigo, desdeñando los poemas ultraístas y ponderando los del autor de *Horizon Carré*; Diego redacta artículos y [...] se estrena como conferenciante para expresar la amplitud de los horizontes creativos que descubre en la propuesta de Huidobro". Vid. Díaz de Guereñu, J. M.; Bernal Salgado, J. L. (eds.), *Gerardo Diego-Juan Larrea. Epistolario 1916-1980*. Santander-Madrid, Fundación Gerardo Diego-Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2017, p. XXXIII.

haya comenzado a producir este tipo de nueva poesía unos meses o unos días antes o después que Reverdy o que cualquier otro poeta[470].

Claro que tras las acusaciones de autores como Cansinos-Assens y Guillermo de Torre, Huidobro también entró a formar parte de la disputa y hay muchos ejemplos del calibre de su enfado. Por ejemplo, sus cartas personales[471]. El primer caso lo encontramos en una carta enviada desde Santiago de Chile a De Torre el 3 de septiembre de 1919:

> Me parece advertir un empeño en nuestro amigo Cansinos por posponerme a Apollinaire y Reverdy.
> Apollinaire nada tiene que ver con nosotros y así lo vería cualquier individuo que tuviera verdadero talento crítico.
> En cuanto a lo que Ud. me dice de la carta de Reverdy, eso es una afirmación gratuita.
> Yo podría decir de él lo mismo, "que es un discípulo mío", si no fuera porque considero su poesía demasiado mediocre.
> Pronto llegaré por allá y tanto en España como en Francia sabré poner los puntos sobre las íes.
> Es inútil querer cambiar las cosas y pretender que Reverdy sea anterior a mí (aunque ello nada me importaría, pero es falso).
> Reverdy es aún un poeta bastante descriptivo y rara vez tiene un verso que sea a medias creado. Mal puede ser anterior, pues ni aun hoy es creacionista.
> Si yo lo defendí siempre y le he hecho bastante reclamo, es porque sé ser buen amigo y porque no lo creía capaz de hacer conmigo tales inmundicias, y solamente ahora que él ha empezado a atacarme, empezaré yo también a decir la verdad[472].

Pero la polémica no acaba aquí, pues Huidobro continúa su serie de críticas a Reverdy y de menosprecios a su poesía. Así, en otra carta dirigida a Gerardo Diego desde París el 28 de abril de 1920, Huidobro se defiende de las incriminaciones que estaban extendiendo sobre su poesía. Primero explica que el término "creacionismo"

---

[470] Robles, M. "La disputa sobre la paternidad del creacionismo", *op. cit.*, p. 95.
[471] Del enfado de Huidobro, también es una muestra fehaciente la respuesta de Juan Gris a una carta de aquel, en la que se queja airadamente de los poetas ultraístas, en especial de Guillermo de Torre, tras la conocida disputa tras la entrevista a Reverdy de Enrique Gómez Carrillo. La carta de Gris, con fecha del 13 de septiembre de 1920, dice: "No creo que tenga importancia tu enfado con los ultraístas, pero ¿tu proyecto de Revista en Madrid no debías hacerlo con ellos?" Vid. Morelli, G. *Juan Gris y la vanguardia literaria hispánica*, Madrid, Cátedra, 2022, p. 195.
[472] Huidobro, V. *Obra poética* (Edición crítica de Cedomil Goic). *op. cit.*, p. 1660.

nació en su conferencia en Buenos Aires sobre estética de 1916 en tono de burla y que él la adoptó con orgullo. Después, otorga a la crítica la responsabilidad de haber incluido en ese término a autores que nada tenían que ver con él:

> Apollinaire y Max Jacob son dos verdaderos poetas, pero de otra generación y cuya poesía nada tiene que ver con la nuestra. Basta leerlo y tener los ojos abiertos.
> En cuanto a Reverdy, menos aún, el pobre chico es un hombre de buena voluntad, pero nada más, ni siquiera es poeta como son los dos anteriores.
> Todos ellos son poetas anecdóticos y descriptivos y yo soy todo lo contrario: nada de anécdota, ni de descripción[473].

La opinión de Vicente Huidobro sobre su autoría en el movimiento creacionista se ve clara en estos dos extractos. Principalmente, defiende ser el padre del movimiento porque el término nació en una de sus conferencias, así como por la incoherencia que sería tratar a Reverdy o a otros de creacionistas, ya que atenta contra el principio básico del movimiento: el rechazo del mimetismo. Más allá de su opinión, ya se ha visto en el capítulo cuarto, dedicado a Pierre Reverdy, que el autor francés posee un amplio corpus de poemas cubistas o creacionistas, si entendemos ambas denominaciones como sinónimas. En lo que nos resta de capítulo, intentaremos precisamente determinar las similitudes y diferencias que existen entre la poesía cubista de ambos autores, tomando como punto de partida las características dadas en el capítulo tercero para el cubismo sintético en poesía y los rasgos que se cumplen en ambos poetas en el intervalo de su obra estudiado, rasgos ya señalados en los dos capítulos anteriores al presente.

Para terminar con la incógnita sobre la famosa datación del *Espejo de agua*, hacemos referencia a las palabras de Alcantud, que resumen de manera clara la historia del texto que elabora Cedomil Goic. Alcantud escribe que, aunque Huidobro mantuvo siempre que el libro se publicó en Buenos Aires en 1916:

> Cedomil Goic admite[474] finalmente con mucha prudencia que es posible que la fecha sea más bien la de 1918. [...] en el momento en que Huidobro imprime en Madrid sus cuatro libros de París (*Tour Eiffel, Hallali, Ecuatorial* y *Poemas árticos*), imprime también tres ediciones diferentes de *El espejo del agua*: una "reedición" con fecha de 1918 e impresa

[473] Id., p. 1661.
[474] Id. pp. 379-389.

> en Madrid y dos "ediciones *princeps*" antedatadas en 1916 e "impresas" en Buenos Aires[475].

En realidad, son versiones distintas en gran medida sobre los mismos poemas. Las versiones antedatadas son más antiguas, aunque no llegaran a publicarse en Buenos Aires en 1916, y son más conservadoras en la forma, de modo que en cada nueva versión se observa su paso al cubismo mediante la estructuración espacial de los versos, los versos en mayúsculas, el *collage*, los silencios. La última versión de 1918 es la que tiene, pues, más rasgos cubistas, después de su estancia en París, donde conoció a Gris y a Reverdy.

6.2. Similitudes

> La cercanía de Huidobro con Reverdy, es aquella, conflictiva, que se instaura con un modelo "à contracoeur". No es menos la más patente y duradera, pues es este poeta francés quien más acabadamente infundió a sus propios poemas el espíritu de toda una corriente con la que Huidobro debía forzosamente coincidir, pese a su negativa explícita a aceptar ser involucrado en aquella de otro modo que en tanto mentor original[476].

Efectivamente, Rojas sintetiza la relación de ambos poetas de manera brillante: un vínculo "a regañadientes" pero innegable y evidente. Si intentamos establecer los paralelismos concretos entre los poemas cubistas de ambos autores, es interesante atender a las palabras de Waldo Rojas. Este hace notar ciertos mecanismos formales que comparten Reverdy y Huidobro: la no utilización del adjetivo, los sustantivos sin función gramatical, la ausencia de subordinadas (o, si las hay de relativo, las cuales no otorgan jerarquía) y también la falta de perspectiva. A continuación, se presenta un fragmento del análisis que realiza Rojas de "Fausse porte ou portrait" de Reverdy que podría ser pertinente como análisis de la mayoría de los poemas cubistas de ambos autores:

---

[475] Alcantud, Victoriano. *Hacedores de imágenes. Propuestas estéticas de las primeras vanguardias en España (1918-1925)*. Granada, Editorial Comares, 2014, pp. 112-113.

[476] Rojas, W. "En torno a *Automne régulier* y *Tout à coup*: culminación y proyecciones de la andanza poética francesa de Vicente Huidobro". En Huidobro, V. *Obra poética* (Edición crítica de Cedomil Goic). *op. cit.*, p. 1456.

> Visto de otro modo, del primero al último verso el poema no se resuelve en discurso, sino en un haz de instantáneas verbales discontinuas sin desarrollo ni idea, libradas a su capacidad de traer a colación fragmentos evocadores de un mínimo de experiencia de realidad, suficientes para dar cuerpo a un juego de eufonías rítmicas y métricas, paródicas o no, evocadoras ellas mismas de alguna emoción inefable relacionada con el poder sugestivo de las palabras[477].

Para él, en estos rasgos de forma y de contenido, que se encuentran en la obra poética cubista de Reverdy, Huidobro, Dermée o Jacob se resume la estética de *Nord-Sud*.

También compartirían referentes literarios como Baudelaire, Mallarmé y Apollinaire y un rechazo común al movimiento simbolista, de hecho, el primer artículo de la revista *Nord-Sud* se tituló "Quand le Symbolisme fut mort" –escrito por Paul Dermée–. René de Costa, en su libro *Huidobro: los oficios de un poeta*, explica que "el héroe cultural para los jóvenes ya no iba a ser Verlaine (ni Darío), sino Apollinaire"[478]. En el artículo de Nord-Sud se leía:

> Antes, los jóvenes buscaban a Verlaine... No es por lo tanto extraño que consideremos llegado el momento de agruparnos en torno de Apollinaire. Más que nadie entre los vivos de hoy, él ha señalado nuevos caminos y abierto nuevos horizontes. Tiene derecho a todo nuestro fervor, a toda nuestra admiración[479].

Tras la muerte de Apollinaire en 1918 los jóvenes poetas lucharon por definir su propio movimiento original. En este momento se encuadra el creacionismo de Huidobro y el cubismo literario francés de Reverdy. En cuanto a paralelismos entre los dos autores se expresó también Cansinos-Assens en "Un gran poeta chileno: Vicente Huidobro y el creacionismo"[480] a raíz de la poesía nueva que estaba surgiendo en las primeras décadas del siglo XX precisamente gracias a la influencia de Apollinaire:

---

[477] Id., p. 1457.

[478] De Costa, R. "Las revistas", en *Huidobro: los oficios de un poeta*. México, Fondo de Cultura Económica, 1984, pp. 19-35. Incluido en Huidobro, V. *Obra poética* (Edición crítica de Cedomil Goic), *op. cit.*, pp. 1614-1624.

[479] Huidobro, V. *Obra poética* (Edición crítica de Cedomil Goic), *op. cit.*, p. 1615.

[480] Cansinos-Assens, R. "Un gran poeta chileno: Vicente Huidobro y el creacionismo", *Cosmópolis*, nº 1, Madrid, enero de 1919, pp. 68-73. Incluido en Huidobro, V. *Obra poética* (Edición crítica de Cedomil Goic). *op. cit.*, pp. 1625-28 y en De Costa, R. (coord.), *Vicente Huidobro y el creacionismo*, Madrid, Taurus, 1975, pp. 119-124.

> La nueva lírica, no solo la que se vincula en el nombre de creacionismo, sino en general, aquella cuyas floraciones arrancan de Guillermo Apollinaire y hoy se ilustra con los nombres de Reverdy, Allard, Frick, Cendrars, etc., aspira a darnos una representación íntegra, desapasionada de la naturaleza, en estilizaciones de una desconcertante variedad. [...] Y al mismo tiempo, por la simultaneidad de sus imágenes y momentos, hacen pensar en una filiación pictórica, en una trascendencia literaria de los modernos cubistas y planistas[481].

Cansinos-Assens también hablará de las semejanzas entre estos dos autores en su artículo *La nueva lírica*, en 1919[482]. En su opinión, ambos compartían la estética creacionista del Max Jacob[483] del "poema situado" (o el "poema creado" de Reverdy y Huidobro), que consiste en concebir la obra de arte situada en un espacio distanciado de la realidad, de modo que esta se utiliza como medio y no como fin. Esta distancia es un espacio de ensoñación, donde el estilo del autor supone "la voluntad de exteriorizarse por medios elegidos" y la provocación de "la emoción artística", que radica en "el efecto de una actividad pensante sobre una actividad pensada"[484].

Por su parte, Guillermo de Torre estableció una relación entre la estética de Huidobro y Reverdy comparando sus propias afirmaciones, las cuales se han comentado en los capítulos respectivos de ambos autores. Mientras Huidobro decía:

> Crear un poema tomando de la vida sus motivos y transformándolos para darles una vida nueva e independiente. Nada de anecdótico ni de descriptivo. La emoción debe nacer de la sola virtud creatriz. Hacer un poema como la Naturaleza hace un árbol[485].

Reverdy explicaba:

> Puede esperarse un arte que no tenga la misión de imitar o interpretar la vida. Un arte que sólo tome de la vida ciertos elementos de la realidad, necesarios a la obra de arte y sin pretender que ésta imite a la vida [...].[486]

---

[481] Id., pp. 1627-28.
[482] Cansinos-Assens, R. "La nueva lírica", *Cosmópolis*, nº 5, Madrid, mayo de 1919, pp.72-80. Incluido en Huidobro, V. *Obra poética* (Edición crítica de Cedomil Goic). *op. cit.*, pp. 1629-1633 y en De Costa, R. (coord.), *Vicente Huidobro y el creacionismo*, *op. cit.*, pp. 267-276.
[483] Id., p. 1630. En el prólogo a la segunda edición de su libro *Le cornet a dès.*
[484] *Ibíd.*
[485] Huidobro, V. *Obra poética* (Edición crítica de Cedomil Goic), *op. cit.*, p. 417. Citado en De Torre, G. *Literaturas europeas de vanguardia*. *op. cit.*, p. 130. Es la cita que encabeza su libro *Horizon carré*.

Ahora nos toca establecer las semejanzas entre ambos poetas en el intervalo ya mencionado de 1915-1917 a 1925, tomando como base los análisis de los textos realizados en los capítulos cuatro y cinco. Para empezar, los dos autores rechazan de plano la imitación de la naturaleza y buscan las relaciones ocultas entre las cosas, aunque para Huidobro el poeta descubra relaciones que ya existían, por lo que es un "pequeño Dios" y tocado por la mano de Dios, mientras que para Reverdy las relaciones son subjetivas y pertenecen al mundo interior del creador, que este objetiva. Ambos consideran la obra de arte como objeto y, por supuesto, están influidos por el cubismo y, especialmente, por Juan Gris. También coinciden en la importancia de la geometría, de la circularidad sobre todo, y en el empleo de un léxico sencillo, si bien Huidobro está más lejos de esta premisa y el propio Reverdy irá apartándose un poco de ella en aquellos libros que ya derivan hacia el surrealismo. La disposición gráfica es fundamental en los dos y la ausencia de puntuación, pero Huidobro la mantiene en todos los libros estudiados, mientras que Reverdy llega a ella en *Les ardoises du toit*, la mantiene totalmente en *La guitare endormie*, *Coeur de chêne* y *Cravates de chamvre*, parcialmente en *Les jockeys camouflés* y la abandona en un libro de 1921, *Étoiles peintes*.

Hemos de decir que la imagen múltiple y la yuxtaposición de planos en los textos más plenamente cubistas de los dos se logran mediante las rimas discontinuas, la dilogía y la paronomasia y la imagen fragmentada. En el caso de Huidobro, se consigue, asimismo, mediante la metáfora, pues esta posee gran fuerza en el chileno. En Reverdy la metáfora también es fundamental, pero cobra fuerza sobre todo a partir de su acercamiento al surrealismo, es decir, con los poemarios *Les jockeys camouflés* y *La guitare endormie* y, sobre todo, en los dos últimos títulos de *Plupart du temps: Coeur de chêne* y *Cravates de chanvre*. En ocasiones, la imagen múltiple se alcanza mediante el uso de la persona gramatical múltiple, que permite el perspectivismo. No obstante, este rasgo está más presente en Reverdy que en Huidobro, y el propio Reverdy tiende en otras ocasiones –en sus libros más puramente cubistas– a la impersonalidad y objetividad, que dotan al poema de un considerable misterio y hermetismo.

---

[486] Reverdy, P. "Essai d'esthétique Littéraire", *Nord-Sud*, nº 4-5, junio-julio 1917. Citado en De Torre, G. *Literaturas europeas de vanguardia*. *op. cit.*, p. 131. e incluido en Reverdy, P. *Escritos para una poética*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1977, pp. 13-17.

En cuanto a la simultaneidad, cuando esta se consigue de manera más lograda, lo que, como ya hemos comentado, ocurre en Huidobro en *Horizon carré* y *Poemas árticos* y en Reverdy en *Les ardoises du toit, La guitare endormie* y *Coeur de chêne* –dado que algunos de los poemarios posteriores a *Les ardoises du toit* cuentan con un considerable carácter narrativo: *Les jockeys camouflés, Étoiles peintes* y *Cravates de chanvre*–, el efecto simultáneo es producido por el empleo del presente de indicativo, la ausencia de puntuación y el predominio de la coordinación sobre la subordinación. Con todo, hacemos notar que Huidobro tiende más al uso de distintos tiempos verbales y al empleo de la subordinación que Reverdy, por la sencilla razón de que, al ser su opción creativa el cubo-futurismo, siempre tiende más al movimiento y a la narratividad. No obstante, ya hemos señalado cómo también la poesía de Reverdy va evolucionando hacia la narratividad y cierto movimiento en las composiciones.

La transparencia de planos es importante en los dos autores; sin embargo, se consigue a través de medios diferentes, lo que comentaremos en el apartado siguiente.

Además de las características formales y aquellas que responden al contenido de la palabra y los referentes comunes, de sus presupuestos estéticos próximos, Huidobro y Reverdy proponen el mismo reto interpretativo. Mª Ángeles Hermosilla expresa así la importancia de la colaboración del lector:

> Se trata de una escritura que apela a la participación activa del receptor, cuya función primordial es la de completar el sentido de la obra, caracterizada por una estructura de índole estática que articula el espacio cerrado de la página a la espera de que el dinamismo de una lectura descubra sus potencialidades.[487]

6.3. Diferencias

Aunque probablemente los paralelismos entre Vicente Huidobro y Pierre Reverdy sean de gran importancia, las diferencias tampoco pueden obviarse, porque son los matices que marcan el estilo propio de dos autores que compartieron época y muchas de sus influencias, pero que a la postre tomaron rumbos poéticos distintos. Si Reverdy compartió ideales y rasgos estéticos con el surrealismo y el dadaísmo, Vicente Huidobro participó de la estética y el pensamiento futuristas, lo que dotó de mayor ambigüedad y estatismo al primero y de mayor fuerza y movimiento al segundo –así lo comenta

[487] Hermosilla Álvarez, Mª Á., "Cubismo y literatura: variaciones en la poesía francesa de vanguardia", *Cuadernos de filología francesa*, 2017a, p. 269.

Susana Benko[488]–. Además, los puntos en común de Huidobro con el futurismo, según Caracciolo Trejo[489], sobre todo radican en la confianza en la ciencia y en las transformaciones y en el dominio sobre la naturaleza que aquella puede aportar. A continuación, expondremos con mayor precisión estas diferencias, apoyándonos en algunos autores.

Para Trejo, ambos autores recrean atmósferas similares con cambios decisivos. Mientras que Reverdy establece relaciones esenciales con lo lírico y establece una búsqueda del "yo", Huidobro sigue fiel a su credo de "el poeta es un pequeño Dios", coloca al sujeto lírico en el centro del poema y eleva al poeta por encima del resto de los mortales, con lo que el "yo" está presente, no es algo distante. Así se puede deducir de la siguiente cita:

> Reverdy está en el centro mismo del grave problema existencial de Occidente: el dualismo entre mundo e individuo. Incapaz de huir en pos de un universo platónico como el que habitó Mallarmé, Reverdy transita un espacio poblado de objetos extraños, de árboles que no conocemos, de pájaros que son enigmas, de calles y gentes y lugares siempre remotos y ajenos: están ahí, frente a nosotros, pero son inalcanzables, son lo "otro". Tal visión, que más tarde no será desconocida ni a Roquentin ni a Meursault, no deja lugar para el "yo"; de allí las repetidas terceras personas y, a veces, la impersonalidad de los poemas. Es decir, como si este lirismo fuera no reafirmación del "yo", sino más bien su búsqueda[490].

Esto otorgará a Pierre Reverdy la ambigüedad que mencionábamos en sus poemas, también conseguida mediante una presencia elevada de la elipsis, mayor que en la poesía de Huidobro. Por el contrario, en la obra del poeta chileno:

> […] el centro es el poeta. El mundo siempre toma una naturaleza más positiva, más tangible. Huidobro no se halla en una espiritualidad que es estado, sino que vive una realidad de experiencia sensorial y de elaboración intelectual en la que aún pueden verse los vestigios de los procesos lógicos que determinan las imágenes[491].

---

[488] Benko, S. *Vicente Huidobro y el cubismo*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1993.
[489] Caracciolo Trejo, E. *La poesía de Vicente Huidobro y la vanguardia.* Madrid, Gredos, 1974, p. 60.
[490] Caracciolo Trejo, E. *La poesía de Vicente Huidobro y la vanguardia.* Gredos, 1974, p. 61.
[491] *Ibíd.*

También se comentó en los capítulos anteriores la diversa construcción e ideación de la metáfora en ambos autores. Por un lado, Reverdy crea la metáfora inusitada a través de la unión de elementos muy lejanos de la realidad, entre elementos disonantes que nunca se encontrarían juntos en el cosmos. Por su parte, Huidobro considera que las metáforas ya existen en la naturaleza y que el poeta, como "pequeño Dios", es el único individuo capaz de verlas y transmitirlas al resto de la sociedad. Por ello, también le otorga una mayor importancia que Reverdy, quien sustenta el poema con mayor fuerza en lo no escrito o en el sentido ambiguo de sus versos.

En lo referente a la imagen visual del poema y su tipografía, ambos compartían la ausencia de puntuación (aunque Huidobro al principio de su etapa cubista no la emplea y solo luego incorpora esta característica convencido por Juan Gris) y el uso de espacios en blanco en la página. En este sentido difieren en el uso de versos en altas. Ya analicé en mi artículo "La poesía cubista: un ejercicio de transducción" cómo los versos en mayúsculas presentes en los poemas de Huidobro nos permiten varias lecturas distintas del poema. Reverdy nunca los empleó y se sirve de los versos justificados para buscar el mismo efecto (la interpretación múltiple del poema). Decíamos también que, mediante este mecanismo, los dos poetas posibilitan la transparencia de planos que se observan en algunos cuadros de Juan Gris (*Vista de la bahía*, 1921 o *Naturaleza muerta ante una ventana abierta*, *Place Ravignan*, 1915)[492].

Otro autor que ha hablado explícitamente de las "diferencias entre dos poetas afines" es Guillermo de Torre en su libro *Literaturas europeas de vanguardia*[493], ya mencionado en numerosas ocasiones. En sus palabras, no obstante, encontramos implícito un juicio de valor que antepone la figura de Huidobro a la de Reverdy[494]:

> Reverdy es solo un poeta de forma cubista y de fondo neosimbolista, especializado en la transcripción poemática de los cuadros de aquella escuela. Y entiende por creación la síntesis enumerativa de visiones escuetas y desgajadas […], brotan las imágenes de sus

[492] Antúnez, R. "La poesía cubista: un ejercicio de transducción", en *Alhucema*, nº 40, 2020, p. 87.
[493] De Torre, G. *Literaturas europeas de vanguardia*. Editorial Renacimiento, 2001, pp. 128-129.
[494] No debemos olvidar que, a pesar de la polémica sobre la datación de *El espejo de agua*, el propio De Torre se vio influido por el futurismo, como Huidobro, y que las influencias vanguardistas le llegan a través de este. Así, Bernal señala: "Ródenas comienza su asedio al libro [habla de *Hélices*] con un acertado encuadre de la significación de las hélices en la modernidad, al hilo del futurismo del siglo XX [...] así como de la inquietud y curiosidad de un joven Guillermo de Torre que, a finales de la segunda década del siglo, con la impagable ayuda de Huidobro [...] se relacionó con lo más granado de aquella vanguardia histórica europea." Vid. Bernal, J. L. "Un prontuario de poesía de vanguardia: *Hélices* de Guillermo de Torre", *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, nº 905, 2022, pp. 134-135 en la versión eBook.

> poemas, mas no con una continuidad que autorice a llamarle específicamente creacionista. Por el contrario, Huidobro aun siendo evidente que "ha venido después", y que en un principio pudo haber seguido –y siguió– a Reverdy, asimilándose los principios teóricos y empíricos del denominado cubismo literario [...] llega más allá en sus consecuencias: es más arrostrado y vidente[495].

Para De Torre, Reverdy se limitaba en sus poemas a elaborar "transcripciones líricas de cuadros cubistas de Picasso o Juan Gris, de Gleizes o de Braque"[496], es decir, se limitaría a hacer un equivalente poético del cubismo sin la originalidad de la creación que sí tendría Huidobro. Defiende que:

> […] el ideal lírico de Reverdy, por su sobriedad, su nitidez, su sequedad sensual, se aproxima más al de los disciplinarios y ascéticos antiimpresionistas del cubismo que a las pesquisas imaginistas de los líricos neorrománticos enmascarados bajo la etiqueta creacionista [...].[497]

No es nuestro objetivo aquí establecer juicios de valor ni concluir cuál de ambos fue mejor poeta, sino dar cuenta de un fenómeno común a los dos: la transducción poética de las técnicas pictóricas cubistas y, además, apreciar las diferencias entre las producciones líricas de Reverdy y Huidobro que pueden considerarse cercanas al cubismo, o sea, en el periodo que va de 1915 a 1925. Así, nos parece claro que el menoscabo que hace De Torre de la poesía de Reverdy respecto a la de Huidobro parte de la escasa valoración y comprensión de la obra de Reverdy, quien especialmente en *Les ardoises du toit* efectúa una "transducción" prácticamente perfecta de las técnicas del cubismo sintético de Gris. En cambio, Huidobro, debido a su adscripción futurista, no obtiene un resultado tan logrado, ni siquiera en *Horizon carré*, ya que no reproduce con tanta fidelidad el estatismo del cubismo sintético de Gris. Según se ha observado en el apartado anterior, no emplea tantos verbos en presente, sus textos son más narrativos y los verbos de movimiento son más frecuentes que en el Reverdy más cubista.

Igualmente, nos resultan interesantes las conclusiones a las que llega De Torre en "La poesía creacionista y la pugna entre sus progenitores".[498] Realiza un cotejo entre

---

[495] De Torre, G. *Literaturas europeas de vanguardia*. *op. cit.*, p. 128.
[496] Id., p. 121.
[497] Id. pp. 121-122.
[498] De Torre, G. "La poesía creacionista y la pugna entre sus progenitores", en De Costa, R. *Vicente Huidobro y el creacionismo*. Madrid, Taurus, 1975, pp. 129-144.

fragmentos de textos extraídos de *Poemas árticos* y *La guitare endormie*, llegando a la conclusión de que Huidobro logra un mejor resultado en la pragmatización de las teorías creacionistas que Reverdy. Esto no es extraño si tenemos en cuenta que Huidobro es el único de los dos que teoriza sobre el creacionismo, pues Reverdy nunca se consideró ni siquiera cubista. Lo importante, no obstante, son las consecuencias a las que llega acerca de la diferencia esencial entre ambos, que implicaría la existencia de dos tipos de creacionismo:

> [...] el creacionismo *estructural* e *imaginista* de Huidobro y el *conceptual* de Reverdy. Pues mientras el primer poeta *crea*, adjetival y estructuralmente, todos y cada uno de los versos dentro del conjunto temático, Reverdy solo *sitúa* la imagen al modo elíptico y *dépouillé*, sin alcanzar siempre el área creatriz [...]. [499]

No estamos de acuerdo en este punto con las valoraciones subjetivas de De Torre, porque ese estilo despojado de Reverdy y su fidelidad al modelo del cubismo sintético griseano –sobre todo en *Les ardoises du toit* (1918)– es precisamente uno de sus valores fundamentales, así como lo es la libertad creadora de Huidobro. En realidad, De Torre lo que percibe, a nuestro parecer, es la mayor fidelidad imitativa y "transductiva" de Reverdy respecto del modelo pictórico de Gris, mientras que Huidobro, quizás debido a su influencia futurista, es más libre en su libertad creativa y se sujeta menos a reglas de composición. De todas maneras, también Reverdy, si exceptuamos los textos de *Les ardoises du toit* y gran parte de los que conforman *La guitare endormie* (1919), evoluciona en su creación, por lo que pronto también se aleja de un cubismo sintético más puro, entrando en el terreno del surrealismo y de una poesía de más calado emocional y menos programada. Sería completamente injusto negar al poeta francés su fuerza y originalidad creadora y su propia voz poética.

---

[499] Id., pp. 139-140.

CONCLUSIONS

Premièrement, on doit signaler que notre travail repose sur une orientation comparatiste, ainsi que l'indique son titre –*Le cubisme en poésie : Pierre Reverdy et Vicente Huidobro. Une approche comparatiste*–. Cette approche est double, puisqu'elle s'envisage selon deux perspectives, celle de deux codes artistiques –la poésie et la peinture– et celle de la confrontation de deux auteurs, appartenant à deux pays et maîtrisant deux langues différentes, bien qu'une grande partie de l'œuvre de Huidobro de la période analysée soit écrite en français.

Le point de départ de notre étude était de démontrer que les techniques employées par le cubisme synthétique, théorisées et concrétisées par Juan Gris dans ses toiles entre 1916 et sa mort, entraient en convergence avec la poésie de deux poètes, Pierre Reverdy et Vicente Huidobro. Ces derniers ont eu une relation étroite avec le cubisme et avec Juan Gris, dans l'intervalle qui s'étend entre 1915 et 1925 –laps de temps qui varie selon l'auteur dont on parle–. Pour atteindre cet objectif, il fallait s'appuyer sur le concept de « transduction » de Dolĕzel, appliqué aux relations interartistiques, afin d'aborder le transfert des techniques du cubisme de Gris à la poésie de Reverdy et celle de Huidobro, afin qu'elles produisent un effet similaire dans le récepteur.

S'est imposée ensuite la nécessité d'établir un cadre théorique, permettant d'examiner au même temps l'œuvre picturale de Gris et l'œuvre poétique de Huidobro et de Reverdy. Cette méthodologie s'appuie sur la stylistique d'Amado Alonso et Dámaso Alonso, tous deux influencés par la phénoménologie de Husserl, ce qui permet l'analyse des textes à partir de la subjectivité interprétative du récepteur, mais toujours dans le cadre de marges, délimitées par la connaissance, par le lecteur, des codes et de l'art de l'époque. Il s'agit là de l'esthétique de la réception de Wolfgang Iser et son « lecteur implicite » et de celle d'Umberto Eco et son « lecteur modèle ». Ainsi, l'approche stylistique a été complétée par les présupposés de la théorie d'Iser, sans oublier la philosophie de Bergson sur l'instant hors du temps, parce que le cubisme synthétique a maintenu dans ses productions le caractère statique de l'œuvre et la simultanéité temporelle des éléments qui la composent. Il faut préciser par ailleurs, que la nature ambigüe et multi-interprétative du cubisme exige une méthodologie d'examen des œuvres fondée sur le récepteur, de sorte que le cadre théorie choisi s'est avéré tout à fait approprié pour atteindre cet objectif.

On doit ajouter que dans le cubisme, peut-être plus que dans d'autres arts d'avant-garde, l'importance du plastique et du poétique est présente aussi bien dans la peinture que dans la poésie. C'est pourquoi Juan Gris parle de « *rimas* » pour nommer sa juxtaposition de plans, dans laquelle la silhouette de deux objets différents est amenée à coïncider avec un même trait. Ces objets sont donc en rapport malgré leurs différences, en générant une image multiple. C'est ce procédé que Reverdy et Huidobro vont reproduire au travers de leurs rimes discontinues, qui font coïncider par le son deux images différentes, et à travers la paronomasie et la dilogie, dont la fonction est similaire. Parallèlement, en poésie les auteurs vont considérer le caractère plastique dans leur création : les deux poètes objet de notre étude –Reverdy et Huidobro– attribuent une importance spéciale à la disposition typographique du poème –avec ses espaces en blanc, ses vers indentés à droite et l'absence de ponctuation– et à l'image.

Par conséquent, l'image et la métaphore, qui chez les auteurs analysés rapportent entre elles des réalités très différentes, tout comme les « rimes » chez Gris, sont fondamentales et doivent être étudiées en détail. De même, ce double aspect plastique-poétique nous a obligés à nous appuyer sur la philosophie de la *Gestalt* du point de vue théorique. Celle-ci a aussi ses fondements dans la Phénoménologie, car selon Gombrich la perception visuelle doit être comprise comme l'union des attentes et de l'observation du récepteur. Le récepteur effectue, donc, une interprétation qui se veut objective, mais dans laquelle ses expériences personnelles et son monde intérieur s'ajoutent à la connaissance théorique et pratique d'un art en particulier. De cette façon, lorsqu'on interprète une œuvre artistique, la perception et la pensée entrent en jeu ou, ce qui revient au même, l'image et l'idée, qui correspondraient respectivement au plastique et au poétique. Étant donné que dans le cubisme ces deux éléments sont indissolubles, on peut parler d'art intellectif-perceptif. Par conséquent, la *Gestalt* va aussi justifier la subjectivité interprétative du récepteur dans la lecture du sens multiple.

Il convenait par la suite de décrire l'ambiance artistique des premières décennies du XXe siècle –et en particulier les circonstances qui ont accompagné la gestation du cubisme pictural–, caractérisées par le recul de l'imitation, la recherche de l'originalité de l'œuvre d'art, la conception de celle-ci comme objet singulier et par l'interdisciplinarité, ce qui a fait que des artistes de toutes les domaines (peinture, poésie, musique, etc.) se soient réunis pour partager leurs découvertes. Alors, celles-ci passaient grâce à la « transduction » à d'autres arts. Ainsi la transduction entre les arts pouvait-elle s'exercer. Des arts tels que la peinture et la poésie qui avaient été séparés

par Lessing dans son Laocoon après leur connexion classique séculaire –le fameux *ut pictura poesis* établi par Horace dans son *Épître aux Pisons*–, sont de nouveau en relation étroite dans l'avant-garde et, bien sûr, dans le cubisme.

Ce changement dans la conception de l'art s'est produit au début du XXe siècle en réponse au positivisme et à ses conséquences créatives, comme le naturalisme ou l'impressionnisme. Les artistes d'avant-garde ne reprochent pas à l'impressionnisme sa vocation scientifique, mais sa manière naïve et superficielle d'interpréter la science, car pour ces créateurs il ne s'agit pas de collecter des données extérieures et de les représenter sur la toile ou sur le papier, mais de les organiser intellectuellement et d'en prendre l'essentiel. Bien sûr, l'influence de la Phénoménologie est très présente, ce qui incitera les auteurs à générer des codes de production qui tendent vers l'objectivation –celui-ci c'est le concept de l'eidétique de Juan Gris–, mais prenant pour origine sa connaissance subjective du monde. Outre la vocation pour une science supérieure, on trouve chez eux une admiration grandissante pour les avancées technologiques et les mathématiques, qui seront essentielles dans le cubisme.

Par conséquent, les références à suivre vont changer avec le tournant du siècle et la nouvelle génération prendra Cézanne et Van Gogh –principalement– et Gauguin et Seurat –aussi– comme paradigme. Ces repères picturales seront complétées par les poètes, qui admiraient le Mallarmé d'*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* –où le texte se distribue typographiquement en laissant des espaces, ce qui constitue un précédent de la poésie de Reverdy et de Huidobro– et Rimbaud et Baudelaire. Rappelons que ce dernier est le père du symbolisme, parce qu'il entre en rébellion contre le classicisme et le parnassianisme, qui copient des modèles classiques. Ces références poétiques et picturales vont être communes aux peintres et aux poètes. Matisse fut l'un des premiers à changer le cours de la peinture, et dans son sillage continueront les fauvistes.

Dans le cas du cubisme, c'est Picasso qui introduit de nombreuses caractéristiques de l'art nouveau, avec son œuvre *Les demoiselles d'Avignon* (1907), puisque c'est le premier pas vers l'aplatissement de la surface du tableau, avec une perspective multiple des objets, ce qui a été révolutionnaire, du fait de l'abandon de la perspective unique tridimensionnelle et principalement conique, qui avait dominé la peinture depuis *La Cène* de Leonardo da Vinci (1498).

L'un des centres d'échange d'idées à cette époque, on pourrait presque dire de création collective, était *La Closerie des Lilas*, et dans le cercle de Picasso et Georges

Braque *Le Bateau-Lavoir*. Lorsque Picasso peint *Les demoiselles d'Avignon*, il a déjà une amitié avec Apollinaire, qui deviendra le porte-parole de l'esthétique cubiste dans ses premières années –le cubisme synthétique de Gris se développera plus tard, à partir de 1915–. Á ce groupe appartenaient aussi Modigliani, André Salmon, Max Jacob et Juan Gris et, plus tard en 1910 après son arrivée à Paris, Pierre Reverdy. Les milieux indiqués ne sont pas uniquement composés de peintres et de poètes, puisque des musiciens comme Erik Satie ou Stravinsky ont également bénéficié des mêmes influences.

Par la suite, au chapitre trois, nous avons établi quelles étaient les techniques utilisées par le cubisme synthétique en peinture, en prenant Juan Gris comme référence, et en poésie, en ayant recours aux recueils de poèmes de Reverdy et Huidobro inclus dans la période déjà indiquée ainsi qu'aux experts qui ont écrit sur le sujet. De plus, pour arriver à la formation du cubisme synthétique, nous avons parcouru l'évolution du cubisme de sa phase analytique à la phase synthétique, en nous concentrant sur la figure de créateurs tels que Picasso, Braque, Gris ou Apollinaire.

Les caractéristiques du cubisme analytique aussi bien pictural que poétique –présentées par Hadermann et par Hermosilla– sont l'abandon de la « représentation » au profit de la « présentation », la reconstruction de la réalité à partir de ses éléments précédemment séparés, la surprise et l'autonomie créatives et la rigueur dans l'expression. Le cubisme est un art de montage dans lequel la simultanéité est obtenue grâce à l'assemblage de différentes perspectives de la réalité dans une image aux multiples facettes.

En ce qui concerne les caractéristiques de ce cubisme synthétique de Gris non présentes dans le cubisme analytique de Braque et Picasso, on doit mentionner la perspective unique pour chaque aspect d'un objet, mais différente pour les autres aspects de celui-ci et pour les autres objets présents dans le tableau. Cela va se traduire en poésie par l'absence de ponctuation, l'absence presque totale de subordination, qui permet l'interchangeabilité de tous les éléments du poème, et la présence de verbes au présent de l'indicatif, caractéristique qui émule l'étatisme de la peinture synthétique. La transparence des plans s'exprimera en poésie principalement à travers l'ambigüité –Reverdy–, mais aussi par la métaphore, la lecture des vers en majuscule –Huidobro– et les vers en retrait à droite. La juxtaposition des plans, les célèbres « *rimas* » de Gris, est suggérée par la rime discontinue, la paronomase et la dilogie, ainsi que par la métaphore, puisque des éléments éloignés sont liés grâce à leurs similitudes

phonétiques. Il faut y ajouter la tendance à la nominalisation, l’utilisation d’un lexique simple et le goût pour la circularité et la géométrie.

Dans les chapitres quatre et cinq, l’on a analysé l'œuvre de Reverdy (c. 4) et de Huidobro (c. 5) dans l'intervalle indiqué et l’on a déterminé quels recueils de poèmes sont les plus fidèles au cubisme synthétique.

Dans le cas de Reverdy, sa poésie passe de certains traits de simultanéité et d’image multiple, présents dans des recueils de poèmes tels que *Quelques poèmes* ou *La lucarne ovale*, à une œuvre entièrement synthétique, *Les ardoises du toit*, qui exprime avec justesse le statisme, la simultanéité, la juxtaposition des plans ou image multiple, la transparence des plans et l'ambiguïté, en plus de la multi-signification, caractéristiques de l'œuvre de Gris. Le statisme est atteint grâce à l'utilisation des verbes au présent de l’indicatif, à l'absence de subordination dans les phrases et des verbes de mouvement. La simultanéité est obtenue par les mêmes procédés que pour le statisme, auxquels il faut additionner l'absence de ponctuation et l'agencement typographique du poème avec des blancs et des lignes en retrait à droite. La juxtaposition des plans se transfére grâce à la rime discontinue, la paronomase, la dilogie et la métaphore. Enfin, la transparence des plans est réalisée avec l’ambiguïté, laquelle est atteinte grâce à l'abondance des ellipses verbales, à la métaphore et à la double lecture des vers en retrait à droite. Á partir de ce livre, Reverdy évolue progressivement vers une poésie plus narrative et moins réglée selon des normes strictes et vers une poésie plus émotionnelle, où l’orientation vers le surréalisme devient de plus en plus évidente. La narrativité appert clairement dans des recueils de poèmes tels que *Les jockeys camouflés* et *Étoiles peintes*. Quant au surréalisme, il s'insinue dans certaines compositions de *Les Jockeys camouflés* et *La guitare endormie*, pour gagner en force dans des livres comme *Cœur de chêne* et *Cravates de chanvre*. Dans les livres faisant suite à *Les ardoises du toit*, lorsque la narrativité d'une histoire confuse ou le surréalisme sont présents, l'un ou les deux aspects annulent dans une certaine mesure la considération de poésie cubiste, puisque disparaît l'ambiguïté, la possibilité de faire de multiples lectures des textes. Dans le cas de la narrativité, comme on raconte une histoire plus ou moins claire à caractère émotionnel marqué, la nature mystérieuse du poème et son sens multiple sont éliminés, traits que, par contre, l’on voit exprimés de façon parfaite dans *Les ardoises du toit*. En ce qui concerne le surréalisme, il s’insinue au travers de la métaphore beaucoup plus présente, presque sans transition entre l’une et la suivante : la composition peut devenir trop hermétique et, par conséquent, difficile à interpréter.

Pourtant, dans *La guitare endormie* on peut trouver de nombreux poèmes qui conservent l'ambigüité et où toutes les caractéristiques essentielles du cubisme synthétique sont présentes.

En ce qui concerne Huidobro, dans *El espejo de agua* on trouve déjà quelques concepts de son créationnisme, mais influencés par le cubisme dont il s'était abreuvé à son arrivée à Paris. Ainsi, dans le poème du même nom on peut faire une double lecture, selon que l'on suive l'ordre naturel des vers ou que soient lus seulement les vers en retrait à droite. De même, on découvre des idées théoriques qui seront développées dans ses recueils de poèmes suivants et ses manifestes : rejet de l'imitation de la nature –il faut créer comme la nature, mais ne pas reproduire ses propres créations–, l'autonomie de l'œuvre artistique et son caractère d'objet indépendant, la mission du poète en tant que médiateur entre le Créateur et le créé, découvrant les relations distantes et cachées entre les objets, ce qui se réalise à travers l'image multiple et la métaphore. Cependant, la force théorique de son créationnisme-cubisme n'a pas encore trouvé son expression dans la pratique, étant entendu qu'il lui manque la disposition typographique caractéristique du cubisme synthétique, avec des espaces blancs, l'absence de ponctuation et, dans le cas particulier de Huidobro, des vers en majuscules, des vers obliques, formant des figures –comme dans « Paysage »– ou invitant à une lecture en colonnes, de haut en bas, comme on le voit dans le poème long « Ecuatorial ».

L'expression du cubisme huidobrien arrive plus tard, avec son œuvre *Horizon carré,* mais il ne va jamais être une expression complète du cubisme synthétique de Gris –quelque chose qui atteint Reverdy notamment dans *Les ardoises du toit* et dans quelques poèmes de *La guitare endormie*–, puisque tant ce livre que d'autres plus tardifs peuvent être considérés fondamentalement cubo-futuristes. Ainsi, même dans sa poésie la plus fidèle au cubisme, il n'adhère pas autant à le statisme que Reverdy, puisque le futurisme est mouvement et que Huidobro tend vers les verbes d'action et la narration d'une certaine histoire dans le texte, même s'il s'agit d'une narration un peu en dehors de la logique et ouverte à de multiples interprétations. Son recueil de poèmes *Poemas árticos* reste dans une lignée similaire à *Horizon carré* ; néanmoins, les livres suivants : *Ecuatorial*, *Hallali* et *Tour Eiffel* optent pour le futurisme, qui apparaît accentué, ce qui fait rétrécir le côté cubiste, bien que la mise en page typographique avec des blancs, des vers en retrait, en majuscules, de lecture en colonnes indépendantes et avec l'absence de ponctuation reste inamovible. La signification et l'image multiples sont maintenues, mais pas le statisme et la simultanéité. Dans son ouvrage *Automne*

régulier de 1925, l'évolution vers le surréalisme et le dadaïsme, si présente dans des recueils de poèmes ultérieurs, comme *Altazor*, est déjà perceptible.

Le chapitre six, le dernier de la thèse, est consacré aux similitudes et aux différences entre les deux poètes dans la période et les livres indiqués. On revient également sur la polémique autour de l'antidatation de l'œuvre *El espejo de agua*, puisqu'il existe une hypothèse selon laquelle Huidobro entendait prendre les devants de cette façon quant à la paternité du cubisme littéraire et la question des influences reçues de Pierre Reverdy. On envisage également la possibilité que Guillermo de Torre ait tenté de discréditer ainsi le poète chilien, ce qui est hautement improbable, vu que De Torre lui-même louange la qualité de son travail, à la fois pour le talent et l'originalité. La vérité c'est que Cedomil Goic démontre, grâce à quelques lettres de Huidobro à sa mère, que le livre n'était pas terminé en 1917, donc l'édition princeps a un impressum falsifié, qui fait référence à une première édition en Argentine en 1916.

Quant aux similitudes entre les deux auteurs, elles sont abondantes, au-delà du fait que chacun ait une voix personnelle parfaitement reconnaissable et leur talent pour l'utilisation de l'image et de la métaphore soit évident. L'originalité des métaphores et leur force est indéniable et la maîtrise de la technique du vers et du rythme s'élève à des niveaux extraordinaires, tant lorsque ce rythme appartient au récit et au mouvement, que lorsqu'il consiste en la coexistence simultanée et statique des différents fragments des textes. Les parallèles sont nombreux, puisque ce sont des créateurs qui ont vécu dans le même milieu poétique et ont reçu des influences similaires, notamment en ce qui concerne l'ascendant de Juan Gris et de son cubisme synthétique sur les deux. Pour commencer, les deux rejettent l'imitation de la nature et recherchent les relations cachées entre les choses, bien que chez Huidobro ce soient des liens existants qu'il découvre et chez Reverdy des liens subjectifs et visionnaires entre les choses créées. De plus, ils partagent l'admiration pour la géométrie et la science (chez Huidobro l'admiration est plus grande et pour cette raison il loue les appareils mécaniques et leur mouvement, comme les futuristes). L'agencement graphique du poème est capital dans les deux cas, avec l'absence de ponctuation, des vers décalés –bien que Huidobro les utilise davantage–, des espaces blancs, des vers en retrait à droite, et chez Huidobro, également, avec des vers en majuscules –parfois obliques– et des vers en colonnes de lecture descendante. Les deux cultivent l'image multiple, qui imite la juxtaposition des plans chez Juan Gris, effet qu'ils obtiennent fondamentalement avec la rime discontinue, la paronomase et la dilogie. La simultanéité et le statisme sont beaucoup

plus réussis chez Reverdy que chez Huidobro, car les compositions de Huidobro tendent vers le mouvement.

Quant aux différences entre les deux poètes, la conclusion à laquelle nous sommes parvenus c'est que Reverdy atteint le cubisme synthétique et le surréalisme avant Huidobro. De plus, on observe que Reverdy offre une évocation de la simultanéité et du statisme cubistes plus aboutie que celle de Huidobro, étant donné que ce dernier tend toujours vers le mouvement –il utilise plus de verbes de mouvement, la narration, des verbes qui n'appartiennent pas au présent de l'indicatif, plus de subordinations que Reverdy, qui fonde sa poésie sur la coordination des phrases. Cela n'est pas étonnant, puisque Huidobro est clairement cubo-futuriste. D'autre part, Reverdy, afin d'imiter la transparence des plans du cubisme synthétique, emploie principalement l'ambiguïté et la lecture indépendante des lignes en retrait à droite, tandis que Huidobro fait davantage usage de la lecture indépendante des vers en majuscules, les colonnes de lecture indépendante et la métaphore, d'une grande force chez cet auteur.

BIBLIOGRAFÍA

ALCANTUD, V. *Hacedores de imágenes. Propuestas estéticas de las primeras vanguardias en España (1918-1925)*. Granada, Editorial Comares, 2014.

ALONSO, A.; LIDA, R. [1936]. "El concepto lingüístico de impresionismo" en *El impresionismo en el lenguaje*, 3, Universidad de Buenos Aires, 1976.

ALONSO, A. *Poesía y estilo de Pablo Neruda: interpretación de una poesía hermética*. Madrid, Gredos, 1997.

------ [1955], *Matería y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 2011.

ALONSO, D. *Poesía española*. *Ensayo de métodos y límites estilísticos. Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*. Madrid, Gredos, 1951.

------- *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1993.

ANTÚNEZ, R. "La poesía cubista: un ejercicio de transducción", *Alhucema*, 40, 2020, pp. 84-88.

------ "La transducción interartística: el caso particular del cubismo poético", en *El hilo de la fábula*, Argentina, Universidad Nacional del Litoral, 2021.

APOLLINAIRE, G. *Oeuvres poétiques*. París, Gallimard, 1965.

------ *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas.* Madrid, Visor, 1994.

------ *Picasso, 1905-1918*, Madrid, Casimiro Libros, 2017.

ARNHEIM, R., *El pensamiento visual*, Barcelona, Paidós, 1998.

AULLÓN DE HARO, P. "La teoría poética vanguardista: el Creacionismo". En Pérez Bazo, J. (ed.), *La Modernidad poética, la Vanguardia y el Creacionismo*, Málaga, *Analecta Malacitana*, Universidad de Málaga, 2000, pp. 177-224.

BENKO, S. *Vicente Huidobro y el cubismo*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1993.

BERGSON, H., *Durée et simultanéité. À propos de la théorie d'Einstein*. París, Presses Universitaires de France, 1968.

------ *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Salamanca, Ediciones Sígueme, 1999.

BERNAL SALGADO, J. L. "La simultaneidad vanguardista de Gerardo Diego". En Morelli, G. (coord.), *Treinta años de vanguardia española*, Sevilla, El carro de la nieve, 1991, pp. 121-135.

------- "Un prontuario de poesía de vanguardia: *Hélices* de Guillermo de Torre", *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, nº 905, 2022, pp. 33-35.

BERNARD, E. *Souvenirs sur P. Cézanne*, París, R. G. Michel, 1927.

BOUSOÑO, C. [1952], *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Editorial Gredos, 1985.

BOZAL, V. *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX. I. 1900-1939.* Madrid, Antonio Machado Libros, 2013.

CAILLEAU, C. *Dans les pas de Pierre Reverdy*, Saint-Jean-des-Mauvrets, Éditions du Petit Pavé, 2006.

CANSINOS-ASSENS, R. "Un gran poeta chileno: Vicente Huidobro y el creacionismo", *Cosmópolis*, nº 1, Madrid, enero de 1919, pp. 68-73. Incluido en Huidobro, V. *Obra poética* (Edición crítica de Cedomil Goic). Madrid, ALLCA XX/Ediciones Unesco, 2003, pp. 1625-28.

------ "La nueva lírica", *Cosmópolis*, nº 5, Madrid, mayo de 1919, pp.72-80. Incluido en Huidobro, V. *Obra poética* (Edición crítica de Cedomil Goic). Madrid, ALLCA XX/Ediciones Unesco, 2003, pp. 1629-1633.

CARACCIOLO TREJO, E., *La poesía de Vicente Huidobro y la vanguardia*, Madrid, Gredos, 1974.

CARMONA, E. "Experiencias y narraciones de lo moderno", *Colección cubista de Telefónica*, Madrid, Fundación Telefónica, 2012, pp. 17-75.

CHOL, I., *Pierre Reverdy, poésie plastique: formes composées et dialogue des arts (1913-1960)*. Genève, Librairie Droz S.A., 2006.

COOPER, D., *La época cubista*. Madrid, Alianza Editorial, 1984.

CRUCHAGA SANTA MARÍA, A. "Conversando con Vicente Huidobro". En Huidobro, V. *Obra poética* (Cedomil Goic coord.), Madrid, ALLCA XX/Ediciones Unesco, 2003, pp. 1635-1639.

DALMAS, F., *Deux pôles de l'image littéraire au XX^e siècle. La poésie plastique de Pierre Reverdy et le mythe dans les romans de Michel Tournier*, Chapel Hill, 2006.

DE COSTA, R. "Las revistas". En *Huidobro: los oficios de un poeta.* México, Fondo de Cultura Económica, 1984, pp. 19-35.

------- "Juan Gris y la poesía". En *Juan Gris (1887-1927)* [1985], Madrid, Tf. editores, 2005, pp. 163-195.

DE CÓZAR, R. *Poesía e imagen*, Sevilla, El carro de la nieve, 1991.

DEGUY, M. “La vie et l’oeuvre de Pierre Reverdy”. En Reverdy, P., *Main d’oeuvre (1913-1949)*, París, Gallirmard, 2000.

DELAUNAY, R., *Du cubisme à l’art abstrait. Documents inédits publiés par Pierre Francastel.*, París, SEVPEN, 1957.

DE MICHELI, M., *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1979.

DE TORRE, G., “La polémica del creacionismo, Huidobro y Reverdy”, *Ficción*, núm. 35-36-37, Buenos Aires, 1962.

------ “La poesía creacionista y la pugna entre sus progenitores”, en De Costa, R. *Vicente Huidobro y el creacionismo*. Madrid, Taurus, 1975, pp. 129-144.

------ *Literaturas europeas de vanguardia*, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2001.

DE ZAYAS, M. “Picasso Speaks: A Statement by the Artist”, Nueva York, *The Arts*, mayo 1923.

DÍAZ DE GUEREÑU, J. M.; BERNAL SALGADO, J. L. (eds.), *Gerardo Diego-Juan Larrea*. *Epistolario 1916-1980*. Santander-Madrid, Fundación Gerardo Diego-Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2017.

DILTHEY, W., *Crítica de la razón histórica*, Barcelona, Ediciones Península, 2000.

DOLEŽEL, L. “Semiótica de la comunicación literaria” en Jesús G. Maestro (comp.), *Nuevas perspectivas en semiología literaria*, Madrid, Arco/Libros, 2002, pp. 173-218.

DOMÍNGUEZ, C; SAUSSY, H.; VILLANUEVA, D. *Lo que Borges enseñó a Cervantes*. Barcelona, Penguin Random House, 2016.

ECO, U., *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992.

FOSTER, H. *et al.*, *Arte desde 1900, modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Madrid, Ediciones Akal, 2006.

FOUCAULT, M., *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, México D. F., Siglo XXI editores, 1971.

GASQUET, J. *Cézanne*, París, Bamheim-Jeune, 1926.

GEINOZ, F., “Pierre Reverdy et la statique du poème”, *Poétique*, nº 151, 2007/3, pp. 349-361.

------- *Relations au travail. Dialogue entre poésie et peinture à l’époque du cubisme: Apollinaire-Picasso-Braque-Gris-Reverdy*, Genève, Librairie Droz S. A., 2014.

GOIC, C. “Vicente Huidobro: datos biográficos”, en De Costa, R. *Vicente Huidobro y el creacionismo.* Taurus, 1975, pp. 27-60.

------- “Fin del mundo, fin de un mundo: *Ecuatorial*, de Vicente Huidobro”, *Revista Chilena de Literatura,* nº 5, 1999, pp. 5-29.

GOLDING, J., *El cubismo. Una historia y un análisis 1907-1914,* Madrid, Alianza Editorial, 1993.

GÓMEZ ALONSO, J. C., *La estilística de Amado Alonso como una teoría del lenguaje literario*. Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2002.

GÓMEZ CARRILLO, E. “París. El cubismo y su estética”, *El Liberal*, 30 de junio 1920.

GONZÁLEZ GARCÍA, A. *et alii*, *Escritos de arte de vanguardia (1900-1945)*, Madrid, Istmo, Colección Fundamentos, 2009.

GRIS, J. *Quelques intentions du Cubisme, L'Esprit Nouveau,* nº 5, 1921.

GUINEY, M. *Cubisme et littérature,* Genève, Georg, 1972.

HADERMANN, P. “Cubisme”. En Weisgerber, J. (ed.). *Les avant-gardes littéraires au XXe. siècle*. Genève, Akadémei Kiadó, 1984, vol. 2, pp. 944-963.

------- “L'influence cubiste”. En Weisgerber, J. (ed.). *Les avant-gardes littéraires au XXe. siècle*. Genève, Akadémei Kiadó, 1984, vol. 1, pp. 310-337.

HERMOSILLA ÁLVAREZ, M. A. “La lectura literaria” en J. A. Hernández Guerrero (coord.), *Manual de teoría de la literatura*. Sevilla, Algaida, 1996, pp. 155-175.

------- “La poesía cubista de Gerardo Diego: un ejemplo”. En Prudon, M. (ed.), *Peinture et écriture*, La différence/Éditions Unesco, 1996, pp. 163-172.

------ “La visión impresionista del paisaje en las primeras novelas de Azorín” en M. A. Hermosilla (ed.), *Visiones del Paisaje: actas del Congreso Visiones del Paisaje (Priego de Córdoba, noviembre 1997)*, Universidad de Córdoba, Servicio de Publicaciones, 1999, pp. 53-76.

------- “La transcription de la simultaneité spatiale dans la poésie cubiste de Gerardo Diego” en Prudon, M. (ed.), *Peinture et écriture 3: frontières éclatées*, La différence/Éditions Unesco, 2000, pp. 179-193.

------ “Procedimientos visuales en la teoría hermenéutica de Wolfgang Iser”, *Ámbitos. Revista de estudios de Ciencias Sociales y Humanidades*, nº 25, 2011, pp. 21-32.

------- “Cubismo y literatura: variaciones en la poesía francesa de vanguardia”. *Cuadernos de Filología Francesa*, 2017a, núm. 28, pp. 251-270.

------- “La simultaneidad espacial en la poesía cubista de Gerardo Diego”. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 2017b, número extraordinario 2, pp. 231-243.

------- “Espacios y estéticas transfronterizos: el cubismo en la poesía española”. En Guyard, E. y Mékouar-Hertzberg, N. (dir.), *Frontières dans le monde ibérique et ibéro-américain. Une approche plurielle*, *Leia*, vol. 50, Peter Lang, 2022, pp. 261-286.

HOMERO, *La ilíada*, Traducción de José Gómez Hermosilla, Madrid, UIS Navarro Editor, 1883.

------ *La Odisea*. Traducción de Luis Segalá y Estalella, Barcelona, Montaner y Simón Editores, 1910.

HUBERT, É-A., “Vie de Pierre Reverdy (1889-1960)”. En Reverdy, P. [1989], *Plupart du temps (1915-1922).* París, Gallimard, 2022, pp. 389-390.

HUIDOBRO, V., *Obra poética* (Cedomil Goic coord.), Madrid, ALLCA XX/Ediciones Unesco, 2003.

------- “Manifeste, manifestes”, *Obra poética* (Edición crítica de Cedomil Goic), Madrid, ALLCA XX/Ediciones Unesco, 2003, pp. 1316-1327.

HUSSERL, E. [1907], *La idea de la Fenomenología. Cinco lecciones*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

------- *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*, Barcelona, Editorial Crítica, 1991.

INGARDEN, R. “Concreción y reconstrucción” en Rainer Warning (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989, pp. 35-54.

ISER, W., “El proceso de lectura” en Rainer Warning (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989, pp. 149-164.

------- “La estructura apelativa de los textos” en Rainer Warning (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989, pp. 133-148.

JIMÉNEZ-BLANCO, M. D., *Antes, desde y después del cubismo: Picasso, Gris, Blanchard, Gargallo y González, y vuelta a Picasso*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2017.

KAHNWEILER, D. H. *Juan Gris: vida y pintura*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1971.

LLORENS SERRA, T., *Nacimiento y desintegración del cubismo: Apollinaire y Picasso*, Ediciones Universidad de Navarra, 2001.

MARTÍNEZ BONATI, F. [1960]. *La estructura de la obra literaria: Una investigación de filosofía del lenguaje y estética*. Barcelona, Ariel, 1983.

MARTÍNEZ MORENO, E. M. *Hacia un nuevo concepto de imagen para la lectura de la poesía vanguardista española*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2017.

MONEGAL, A., *En los límites de la diferencia: poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*, Madrid, Editorial Technos, 1998.

MORELLI, G., *Juan Gris y la vanguardia literaria hispánica*, Madrid, Cátedra, 2022.

NICOL, F., *Braque et Reverdy*. *La genèse des Pensées de 1917*, París, L'échoppe, 2006.

POYATO SÁNCHEZ, P. "La transducción al cine de la novela *Tristana*: la forma cinematográfica buñueliana". *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, nº 23, 2014, p. 731-752.

REVERDY, P. "Sur le cubisme", *Nord-Sud*, nº 1, marzo de 1917.

-------- "Essai d'esthétique littéraire", *Nord-Sud*, nº 4-5, junio-julio de 1917.

------- "L'image", *Nord-Sud*, nº 13, marzo de 1918.

------- *Plupart du temps (1915-1922)* [1945], París, Gallimard, 1969.

------- *Nord-Sud, Self defence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*, París, Flammarion, 1975.

------- *Escritos para una poética*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1977.

RICOEUR, P., *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.

ROBLES, M. "La disputa sobre la paternidad del creacionismo", *Thesaurus*, Tomo XXVI, nº 1, 1971, pp. 95-103.

ROJAS, W. "En torno a *Automne régulier* y *Tout à coup*: culminación y proyecciones de la andanza poética francesa de Vicente Huidobro", en Huidobro, V. *Obra poética* (Edición crítica de Cedomil Goic). ALLCA XX/Ediciones Unesco, 2003, pp. 1440-1463.

SALDAÑA, A., *El texto del mundo. Crítica de la imaginación literaria*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, Colección Tropelías, Anexos, 11, 2003.

SHATTUCK, R. *Lá época de los banquetes. Historia de la bohemia y las vanguardias en el París de la "Belle Époque"*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2019.

STEINER, W., "La analogía entre la pintura y la literatura" en Antonio Monegal (comp.), *Literatura y pintura*, Madrid, Arco/Libros, 2000, pp. 25-50.

VALCÁRCEL, E., "Vicente Huidobro y el creacionismo en España". En Valcárcel, E. (coord.), *Huidobro homenaje 1893-1993*, La Coruña, Universidad de la Coruña, 1995, pp. 11-49.

VILARIÑO PICOS, Mª T., *La idea de la literatura. Fenomenología y Estilística literaria en el mundo hispánico*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2001.

WELLEK, R. "The Parallelism between Literature and the Arts", *English Institute Annual*, 1941, pp. 29-63.

YÚDICE, G. "Poemas árticos: *modelo de una nueva poética*", en Huidobro, V., *Obra poética* (Edición crítica de Cedomil Goic), Madrid, ALLCA XX/Ediciones Unesco, 2003, pp. 1580-1584.